

CONSERVAR, CATALOGAR , MOSTRAR: Um olhar sobre o Arquivo da Cinemateca Portuguesa – Centro de Conservação (ANIM)

Diogo Martins Marques

**Relatório de Estágio de Mestrado em Ciências da Comunicação,
especialização em Cinema e Televisão**

Outubro, 2015

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação
realizado sob a orientação científica da Doutora Margarida Medeiros

*À minha família pela
compreensão, paciência e apoio
incondicional.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à minha orientadora, Professora Margarida Medeiros, por ter aceite a orientação e pelo o apoio e confiança ao longo do desenvolvimento deste projeto.

Ao José Manuel Costa, meu professor de licenciatura e mestrado, pelos seus ensinamentos sobre a História do Cinema, em especial do Documentário.

À Cinemateca Portuguesa – Museu de Cinema, ao subdiretor, Rui Machado e a todos os no ANIM, em especial, ao António Medeiros, João Paulo, Filipe Lopes, Margarida Sousa, Sara Moreira e à Teresa Parreira, pela oportunidade de trabalhar convosco, pela partilha de conhecimentos e a disponibilidade constante ao longo do estágio.

Agradeço em especial ao Paulo Cartaxo, pelos três de meses de convivência e de ensinamentos sobre os métodos de identificação do arquivo analógico.

Aos meus colegas de estágio, André Florêncio, Inês São Pedro e Mariana Quaresma pela amizade e bons momentos que passámos juntos.

Ao José Larião, meu antigo professor, pela amizade, apoio e preocupação.

À Mariana Claro, Ana Cristina Pereira, Joana Sousa e ao Francisco Mascarenhas Gamito, que ao longo deste projeto me apoiaram quando precisei.

Ao Francisco Noras, grande amigo que me acompanhou no meu percurso universitário e com quem partilho a paixão pelo mundo do cinema. Obrigado por estares sempre aí e nunca me deixares desistir.

Aos meus pais, Natércia Martins Marques e Jorge Paulo Aires Marques, à minha irmã, Mafalda e ao meu irmão gémeo, José pelo seu apoio.

TÍTULO: CONSERVAR, CATALOGAR, MOSTRAR: Um olhar sobre o Arquivo da Cinemateca Portuguesa - Centro de Conservação (ANIM)

AUTOR: DIOGO MARTINS MARQUES

PALAVRAS-CHAVE: arquivo, arquivista, ANIM, Cinemateca Portuguesa, cinema, poder, controlo, memória, lugares de memória, memória coletiva, identidade, História, filmes, montagem, *found footage*, documento, representação, impressão, património, analógico, digital, conservação, identificação, catalogação, preservação, política, seleção, depósito *legal*.

RESUMO: O presente relatório pretende ilustrar os resultados do estágio desenvolvido no Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e ainda refletir sobre qual o seu papel na nossa memória. Apresenta-se uma reflexão crítica e teórica sobre o conceito de arquivo, sobre qual o seu poder e a sua relação com o cinema, nomeadamente com as práticas arquivísticas do cinema contemporâneo e com a criação das cinematecas. O relatório articula-se em três partes. Uma primeira, sobre as questões inerentes ao conceito de arquivo – memória, identidade, história, poder – e sobre qual a sua relação com a sétima arte. Seguidamente, uma parte mais descritiva, onde se encontra a caracterização da instituição. E por fim, fruto da observação durante o estágio, expõem-se as lacunas internas e externas que afectam a instituição, apresentando-se também possíveis soluções, que podem permitir alterações positivas no desempenho do ANIM e da Cinemateca enquanto zeladora do património cinematográfico português, tornando esta reflexão um convite para reconsiderar a importância e poder deste arquivo particular, para *nós*, enquanto indivíduos e sociedade.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
PARTE I – QUESTÕES TEÓRICAS INERENTES AO ARQUIVO	5
CAP.1 NOÇÃO E CONSIDERAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS DO ARQUIVO	5
CAP.2 ARQUIVO COMO INSTRUMENTO DE PODER	11
PARTE II – O ARQUIVO E O CINEMA	13
CAP.1 A CRIAÇÃO DOS ARQUIVOS CINEMATOGRAFICOS E CINEMATECAS	17
PARTE III – RELATÓRIO DE ESTÁGIO	20
CAP.1 INTRODUÇÃO AO LOCAL DE TRABALHO	20
1.1 A CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA : MISSÃO E IDEAIS	20
1.2 ANIM – O “BRAÇO ARMADO” DA CP-MC	24
1.2.1 ÁREAS DE TRABALHO DO ANIM	26
1.2.2 ACERVOS NO ANIM: ANALÓGICO VS. DIGITAL	29
CAP.2 RELATÓRIO DE ACTIVIDADES	36
2.1 PLANO DE ACTIVIDADES	36
2.2 FUNÇÕES DESEMPENHADAS	36
PARTE IV – PROPOSTA DE EQUACIONAMENTO DA CP-MC/ANIM	43
CONCLUSÃO	48
BIBLIOGRAFIA	49
LESGISLAÇÕES	52
ANEXOS	53

LISTA DE ABREVIATURAS

ANIM	Arquivo Nacional de Imagens Movimento
CN	Cinemateca Nacional
CP-MC	Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema
CP	Cinemateca Portuguesa
DCDM	<i>Digital Cinema Distribution Master</i>
DCP	<i>Digital Cinema Package</i>
DSM	<i>Digital Source Master</i>
FIAF	Federação Internacional de Arquivos Fílmicos
ICA	Instituto do Cinema e Audiovisual
LTO	<i>Linear Tape - Open</i>
SEC	Secretaria de Estado da Cultura
SNI	Secretariado Nacional de Informação
SPN	Secretariado de Propaganda Nacional
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

INTRODUÇÃO

O presente relatório de estágio ilustra uma reflexão teórica e prática sobre as práticas arquivísticas realizadas pela Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema [CP-MC].

Sendo estudante de Cinema e Televisão, aficionado pela edição de Imagem, sempre manifestei um grande interesse pelo meio audiovisual e os possíveis usos das imagens. De facto, as mutações tecnológicas da “era digital” nas últimas três décadas – o aparecimento das câmaras digitais e da Internet, por exemplo - fizeram com que o campo do audiovisual sofresse uma democratização, caracterizando-se hoje por uma enorme facilidade de produção, proliferação, armazenamento e manipulação das imagens, como se pode constatar no crescendo de novas formas de fazer e experienciar as imagens das quais se destacam as instalações videográficas e as filme-instalações, cada vez mais frequentes em espaços como museus e exposições.

No entanto é curioso verificar como a revolução digital, ao potencializar um grande consumismo de novas imagens, e ao cimentar uma obsessão febril pelo registo e a memória – baseada na ideia utópica de que é possível registar/arquivar tudo em “próteses ópticas da memória” (DERRIDA,STIEGLER, 2002[1996]:34) – veio, de igual modo, não só permitir um melhor tratamento e um acesso mais fácil aos materiais de arquivos do passado, como os arquivos dos regimes totalitários por exemplo, como também provocou um aumento da preocupação mnemónica e um interesse exponencial na salvaguarda dos arquivos. Isto quer dizer, que a par da crescente criação de diversos dispositivos de captura e plataformas de divulgação e disponibilização de imagens, o **arquivo** e a **memória**¹ se têm constituído como temas recorrentes, desde do final do século passado. Há um ressurgir do interesse dos cineastas nos materiais pré-existentes e *found footage* dos arquivos audiovisuais onde o uso/reapropriação de materiais, é hoje um gesto artístico cada vez mais comum no audiovisual contemporâneo, em oposição ao fluxo acelerado da era

¹ Na totalidade deste relatório, todo o destaque (palavras a “bold”) é da responsabilidade exclusiva do autor.

² Ambas os projetos, “retrato” (2014) e “(pre)Maturados” (2014), encontram-se disponíveis para acesso

digital. É a crescente proliferação de imagens, cada vez mais efémeras e sua acumulação não hierárquica, dois dos motivos que impulsiona questões como o arquivo, a memória, a **história** e a **identidade**, sejam temáticas centrais no trabalho de cineastas contemporâneos como Chris Marker, Alan Berliner, Sérgio Tréfaut e Susana de Sousa Dias, que se focam em explorar a tensão entre o *individual* e o *colectivo*, entre o *público* e o *privado*; todos eles, apesar de distintos, têm algo em comum: **questionam o arquivo e os seus materiais**, numa exploração constante da relação do *cinema com o arquivo* – onde consequentemente põem em causa as fronteiras entre *presente/passado*, *lembrança/esquecimento*, *memória individual/memória colectiva* e *história/memória*. Estes cineastas recorrem frequentemente a arquivos de género (fílmico, iconográfico, textuais) e domínio (institucional ou pessoal) diferenciados, e através de práticas de reapropriação/recontextualização de materiais pré-existentes, constroem obras como *Sans Soliel* (1983), *The Family Album* (1988), *Outro País* (2000) e *Natureza Morta* (2005), cujas narrativas primam pela combinação de imagens de diversas fontes – de arquivo, realizadas por terceiros e pelo próprio realizador – resultando numa sobreposição de tempos (presente/passado) e memórias (individuais e colectivas).

Obras como as acima referidas não só enfatizam a importância do trabalho e esforço dos arquivos, como demonstram existir hoje uma maior consciência para a perda generalizada da memória, não só da memória cinematográfica, mas também da memória individual e social. Segundo o crítico alemão, Andreas Huyssen (2000), a difusão deste tipo de práticas memorialistas nas artes visuais – ficções, documentários e ensaios cinematográficos - onde os artistas recorrem aos materiais de arquivo, ou seja, ao passado e o tornam presente, são expressão da “*cultura da memória*” que define as sociedades pós-modernas desde dos finais do XX: perante a virtualização e aceleração do espaço-tempo provocado pelo avanço tecnológico, produz-se a sensação de vivermos num eterno presente, que incita uma “crise da identidade”, onde os indivíduos, para além de uma necessidade obsessiva e febril de arquivar, recorrem aos arquivos já existentes e reavivem memórias do passado, na tentativa de dar coerência a um presente que se encontra fracturado e sem grandes

expectativas de futuro (HUYSEN, 2000:14) . Pode mesmo dizer-se que existe hoje **um culto e valorização do passado**, onde é cada vez mais frequente, o retorno à memória e ao passado, contidos em bibliotecas, museus e arquivos, públicos e privados.

Parece que nos dias que correm, além do desejo insaciável em produzir diversos arquivos para preservar a memória, existe a necessidade de nos dirigirmos ao passado, de maneira tal que se impõe, de forma generalizada, como um imperativo da nossa sociedade. Nesse sentido, a elaboração deste relatório prende-se com um objectivo e uma ambição pessoal muito específica: a de ***compreender como funcionam os arquivos audiovisuais, nomeadamente os arquivos cinematográficos e as cinematecas enquanto espaços físicos e entidades? Qual é o hoje, na sociedade, o seu papel na constituição da nossa memória cultural colectiva? Como nos formam, a nós, cidadãos e usuários como sujeitos?***

Para este efeito, estagiar no Centro de Conservação do Arquivo Nacional de Imagens em Movimento [ANIM] - o mais importante arquivo nacional do cinema português e a única entidade pública a garantir a conservação e preservação do património audiovisual – pareceu-me o caminho mais adequado. Como frequentador das salas da CP-MC e editor de imagem, ter a oportunidade de colaborar com o ANIM na salvaguarda dos materiais fílmicos que constituem o património cinematográfico português permitiu-me, para além de um óbvio acrescento a nível da experiência pessoal e profissional, tecer uma reflexão teórica sobre a noção de “arquivo” e questões inerentes como a *memória, identidade, património e poder*. Além do mais, uma vez que a CP-MC/ANIM se apresenta como objeto de estudo, tive a oportunidade de refletir sobre a relação do Arquivo com o Cinema - designadamente a criação das Cinematecas e a expressão do arquivo no cinema contemporâneo - e pude ainda, na condição de observador/ participante, investigar e refletir sobre as lacunas que afectam a instituição. Atendendo a este último facto, assumindo o relatório como um espaço de reflexão e questionamento proponho-me a elaborar uma proposta de equacionamento não apenas do ANIM, mas da CP-MC.

Desta forma, o presente relatório articula-se em três partes: uma primeira, onde se apresenta um desenvolvimento teórico sobre questões inerentes ao arquivo e se explora a sua relação com as artes visuais, em especial com o cinema e a consequente criação dos arquivos cinematográficos e cinematecas. Seguidamente, uma parte mais prática que inclui a caracterização da CP-MC/ANIM e a análise do estágio que decorreu entre os dias 22 de Setembro e 19 de Dezembro de 2014. E por fim, uma última parte, onde são apresentadas possíveis soluções para os problemas que afectam hoje a instituição.

Atualmente, a contextualização teórica do conceito de arquivo é um campo em aberto, amplo e fértil, que abrange as mais diversas áreas de conhecimento como a filosofia, as novas tecnologias e até mesmo a esfera política e possibilita um constante questionamento sobre o passado, presente e futuro. Assim, serve este relatório não só como uma modesta tentativa de facultar um espaço para uma investigação mais profunda sobre temática do arquivo e para uma melhor compreensão do papel da CP-MC na sociedade de hoje em dia, mas também como um incentivo à CP-MC e em última instância ao Estado Português, nomeadamente à sua tutela, a Secretaria de Estado da Cultura [SEC], a um repensar das políticas existentes no que diz respeito à salvaguarda do património cinematográfico português. Por outras palavras, é tempo não só de refletir sobre os perigos iminentes desta forma de património, como é altura de entender a sua importância enquanto documentos – e como fontes histórico-culturais e memórias - que contribuem para uma melhor compreensão da sociedade.

PARTE I – QUESTÕES TEÓRICAS INERENTES AO ARQUIVO

Para um melhor entendimento sobre o objecto de estudo deste relatório, é crucial a realização de uma breve reflexão sobre a noção de arquivo a partir de perspectivas distintas ao longo da história do pensamento e das respectivas implicações na questão da memória e da identidade.

1. Noção e considerações epistemológicas do Arquivo

«Nada é menos garantido, nada é menos claro hoje em dia que a palavra arquivo.» (DERRIDA, 2001:117)

O que é o arquivo e qual a sua razão de ser? É uma questão à qual estudiosos das ciências humanas, como Jacques Derrida e Michel Foucault tentaram responder, mas que ainda hoje, devido à ambiguidade e complexidade do conceito, dá espaço ao debate e à reflexão. Assim, numa tentativa de compreender em que consiste o *arquivo*, estabeleça-se como ponto partida a própria etimologia do termo.

O arquivo, como relembra Jacques Derrida em *Archive Fever* (1995), remete para o grego *arkhé*, palavra que coordena uma dupla acepção: começo e comando. “Começo” reenvia ao início, ao primitivo, e “comando” à ordem social e à lei, ou seja, ao lugar onde se exerce a autoridade e se estabelece as leis e a ordem – é este “*cruzamento do topológico com o nomológico, do lugar e da lei*” (DERRIDA, 2001[1995]:13) que faz com que o arquivo se defina como um *lugar de autoridade*. Porém, o autor refere ainda que o sentido de arquivo, deriva historicamente do *arkheion* grego, isto é, da residência dos arcontes, daqueles que comandavam e guardavam os textos que continham as leis. Este espaço de consignação exterior, que permite a memorização de determinados textos, é aquilo que fora de nós nos limita (FOUCAULT, 1969[2008]: 148). Segundo Derrida, o arquivo sempre manteve uma íntima relação com o poder político, nomeadamente com aqueles que detinham o arquivo, a quem era reconhecido o “direito e competência hermenêuticos” (DERRIDA, 2001[1995]:13) para interpretar os textos, de atribuir-lhes significado ou sentido e assim fazer ou representar a lei.

No entanto, esta pequena viagem epistemológica, ao expor o carácter polissémico do arquivo como sendo o lugar de autoridade onde nascia e se exercia o poder, torna plausível assumir que o poder de atuação do arquivo vai além do estritamente jurisdicional, pois se os textos conservados no *arkheion* estavam acessíveis apenas àqueles que detinham jurisdição para tal (os arcontes), isto significa que o resultado seria uma linha de pensamento única, linear e limitada sobre a sociedade – neste contexto, pode então dizer-se que para além do poder político e jurídico, estes “guardiões”, detinham o controlo sobre o conhecimento e o passado, ou melhor, sobre o conhecimento do passado; o conhecimento é sempre produto do poder, como se encontra explícito, por exemplo, no aclamado romance “1984” de George Orwell, onde o **controlo do arquivo** por parte do Ministério da Verdade simboliza o controlo da sociedade, da sua História, memória e identidade – ou seja, o arquivo expressa sempre uma tentativa de controlo e ordem, de homogeneizar a sociedade, nomeadamente, através da assimilação do conhecimento, por outras palavras, através da monopolização do arquivo e dos seus conteúdos – daquilo que é dado a conhecer do passado –, tudo num único espaço, como que fomentando-se uma espécie de “economia da memória”. Como refere Derrida, não só foi neste impulso arquivístico, na tentativa de obter um *oikós*, um domicílio, que os arquivos nasceram, como também não existe nenhum poder político sem controlo do arquivo, se não da memória (DERRIDA, 2001[1995]:16).

O arquivo como instituição, começou a ser idealizado na cultura ocidental contemporânea como um arcabouço do passado, um meio positivista de legitimação científica. Por outras palavras, no decorrer do século XIX, o arquivo tem a função de autenticar a pesquisa científica dos historiadores, que o viam como o guardião passivo da verdade que lhes possibilitava conhecer o passado tal como ele foi, ou seja, é a partir deste momento, que se começa a fomentar uma analogia entre o arquivo e a memória. Contudo, a meados do século XX, vários teóricos pós-modernos criticam esta abordagem de produção de conhecimento histórico, ou seja, o **mito do arquivo**, admitido como um lugar/repositório neutro, imparcial e objectivo, guardiões da Verdade, herdeiros e representantes passivos do Estado-Nação. É neste sentido que teóricos como Jacques Derrida e Michel Foucault,

refletem sobre qual o papel e efeito do arquivo – através do **controle** que faz do que arquiva, ou seja, dos seus conteúdos – na sociedade, nomeadamente no conhecimento dos indivíduos e na construção da identidade nacional e da memória colectiva, pois é nos seus documentos que estão contidas as políticas e as memórias que sustentam a sociedade. Neste sentido, pode-se afirmar que “Poder”, “História”, “Identidade” e “Memória”, são conceitos intrínsecos a um conceito de arquivo, que com o avançar dos tempos, dos meios de comunicação e da tecnologia, tem vindo a **alterar constantemente o seu paradigma**. Hoje em dia, a função arquivo, com a revolução *digital* e os respectivos dispositivos de armazenamento, redefine-se de forma ilusória, como um espaço onde é possível registar e embalsamar no tempo determinados acontecimentos históricos, facto que motiva Jacques Derrida, numa entrevista a Bernard Stiegler (2002[1996]:62), a expressar a sua preocupação sobre a atual facilidade de arquivamento:

“Hoje, podemos pelo menos conceber (em sonhos) arquivar tudo, ou quase tudo. Não só o Arquivo Nacional preserva os grandes debates, tudo o que constitui, no sentido tradicional do termo, a memória nacional, como nós podemos registar quase tudo : a massa é enorme.”

É a esta atrativa ilusão criada pelo arquivo, de que é exequível recuperar memórias, que Derrida dá o nome de *mal de arquivo* (DERRIDA, 2001[1995]:23), isto é, a existência de uma necessidade e ânsia de retorno à origem, de numa busca obsessiva ao arquivo, encontrar um possível elemento de proximidade que permita a recuperação da memória, que tenha o poder de reconstruir o passado. O impulso arquivístico, na perspectiva da psicanálise, deve-se à pulsão de morte, ou seja, o arquivo só é possível porque existe um impulso para a destruição e para a agressão que resulta no esquecimento, pois como reforça Derrida, *“não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento”* (*Idem*:32) – é aqui que se encontra o paradoxo e a ambiguidade do arquivo, uma vez que o arquivo, enquanto dispositivo mnemónico contra o desaparecimento, só se justifica em correlação com a pulsão morte, isto é, com a existência da possibilidade de destruição do mesmo. É neste sentido que o autor refere que os arquivos trabalham sempre *a priori* contra si mesmo (*Idem*:23), uma vez que o desejo de

arquivo se dá somente quando há uma tomada de consciência do desejo de destruição e de finitude da memória. Logo, os arquivos adquirem a função de **auxiliares da memória**, de instituições nas quais se tenta assegurar o passado e presente como promessa para o futuro, para as gerações vindouras. Como relembra Derrida: “O arquivo sempre foi um *penhor*, e como todo o penhor, um penhor de futuro” (*Idem*:31).

Porém essa urgente necessidade arquivística em tentar assegurar a memória através do seu registo tem vindo a intensificar-se na contemporaneidade, consequência das invenções tecnológicas digitais como as câmaras fotográficas e vídeo digitais que de forma ilusória aparentam ter um espaço que permite aos usuários aproximarem-se assintomaticamente do sonho de registar tudo (BELL, 2004: 156). De facto, Andreas Huyssen (2004[2000]), teórico alemão, afirma que a partir de 1980, o arquivo adquire um novo estatuto com as possibilidades de produção e acesso digitais, factor que desponta na sociedade uma “*cultura de memória*”, onde ao mesmo tempo, a “*automusealização*” e a produção de novos arquivos individuais são um imperativo, e as questões da memória e da amnésia/esquecimento emergem como principais preocupações. Este fenómeno provocado pela efemeridade da informação e o rápido avanço dos dispositivos tecnológicos - com as suas possibilidades de armazenamento e tratamento de dados – não só enfatizam a **finitude e fragilidade da memória do ser humano**, como também segundo o autor, provocam um incentivo à uma rememoração arquivística – a **uma nova prática de memória** – que consequentemente provoca um alteração dos objectivos comuns, onde “*(...) o foco da sociedade parece ter-se deslocado dos futuros presentes, para os passados presentes*” (*Idem*:9). Por outras palavras, a crescente instabilidade espaço-temporal do presente e a incerteza de futuro fazem com que sociedade contemporânea composta por indivíduos desenraizados e fragmentados, padeça de um sentimento de identidade e pertença, que fomenta “*(...) quase sempre a necessidade de ter antepassados*” (LE GOFF,1992[1968]:214), isto é, de recorrer ao passado vinculado nos objetos conservados – aos quais chamamos de **património** – que têm a capacidade mnésica de convocar a rememoração de acontecimentos do passado e a partir dos quais, como relembra

Joana Ganilho Marques (2013), formamos tanto uma identidade individual como uma **identidade cultural**. Ou seja, é ao património que nos dirigimos em busca de um elemento unificador, que possibilite uma melhor compreensão do presente fragmentado no qual “(...) *nós tentamos combater este medo [de esquecimento] com estratégias de sobrevivência e rememoração pública ou privada*” (HUYSEN,2004[2000]:20).

É este cenário particular da nossa História, marcado por estratégias de sobrevivência, por tentativas de assegurar a memória e combater a ameaça iminente do esquecimento provocada pela *aceleração do tempo* e da *história* do quotidiano pós – moderno, que destrói o espaço e apaga a continuidade temporal, causando a perda da ligação do presente e futuro com passado. Fica apenas uma certa sensação de homogenia do efémero, de vivermos no eterno presente – que justifica a criação do que o historiador francês Pierre Nora (1989) denominou de “lugares de memória”, nos quais se enquadram os museus e os arquivos. Ou seja, é quando há o sentimento e consciencialização de que a memória espontânea não existe mais, mas existe ao mesmo tempo uma intenção memorialista, “*vontade de memória*”, que surgem os lugares de memória - lugares que enfatizam a necessidade da sociedade ter uma âncora temporal, um *contrapeso* ao sempre crescente passo de mudança do quotidiano, **lugares de preservação espacial e temporal** (HUYSEN,2004[2000]:33), onde se para o tempo e se bloqueia o esquecimento, para imortalizar a morte (NORA,1989:19), imbricando os resíduos e as **representações narrativas** da memória e da história que a sociedade quer preservar no presente para o futuro, pois como relembra Le Goff ao longo da sua obra, *História e Memória* (1968), a memória *não é* a história, mas é antes um objecto desta; a história é uma construção da memória colectiva.

Neste sentido, diante das ideias de Le Goff, pode afirmar-se que a memória é mais do que um fenómeno simples e limitado de lembrança de factos. A memória é sempre um processo construído colectivamente (HALBWACHS,1950; LE GOFF,1968; POLLAK,1989), onde ocorre a constante reconstrução, reconfiguração ou reatualização do passado. Isto significa que a *identidade* - conceito inerente da memória – é também ela resultado de uma construção social e colectiva. Como

relembra Paul Connerton (1989), por mais individual que a memória seja, esta **nunca está verdadeiramente isolada da memória social**, pois por mais pessoais que as nossas memórias de certos acontecimentos possam parecer, estas são sempre enquadradas e influenciadas pela memória social, pela memória dos grupos sociais em que estamos inseridos.

A memória é tida então, como um **fenómeno construído** através de uma operação colectiva de reconstrução, reinterpretação dos traços do passado, no presente, para um futuro, que constituem os “lugares de memória” – os lugares físicos, simbólicos e materiais que ao assegurarem as raízes e os acontecimentos de um passado, nos possibilitam não só combater a velocidade de um quotidiano cada vez mais fragmentado, mas também formar as nossas identidades enquanto indivíduos e sociedade. O arquivo, surge assim enquanto um lugar memória, porque como refere o cineasta francês Alain Resnais em *“Toute la mémoire du monde”* (1956), *“como a sua memória curta, o homem acumula inúmeros lembretes da memória”*. No entanto, Derrida recorda que esses “lembretes” que constituem o arquivo são traços, impressões do passado que apenas deixam outros traços, por outras palavras, os documentos do arquivo encontram-se envoltos numa espectralidade (DERRIDA,2001:33), que não só põem em causa a noção de originalidade dos documentos, como revela as limitações do próprio arquivo, que não possibilita o acesso ao passado em si, mas somente a fragmentos, interpretações e representações deste. Ao mesmo tempo, o autor afirma que apesar de o arquivo ser um auxiliar de memória, é também um *lugar de esquecimento*, pois a tensão entre *lembrar* e *esquecer* é algo inerente à sua constituição.

Pode-se afirmar então que, uma vez que o arquivo é composto por memórias, e a memória, essa, é por sua vez finita e seletiva, portadora de um esquecimento que lhe é intrínseco, o arquivo enquanto lugar de memória sofre também ele, na sua constituição, de um processo de seleção em relação aos documentos que conserva, pois tendo em conta que é *“impossível arquivar tudo, escolhas e portanto, interpretações e estruturas tornam-se necessárias”* (DERRIDA,STIEGLER,2002:62). Neste sentido, o arquivo pode ser percebido tanto como um lugar de memória, um lugar de esquecimento ou ambos, ideia que vem

reforça o argumento de Derrida de que nada é menos garantido do que o conceito de arquivo.

No entanto, o facto do arquivo - a instituição com ligação íntima ao poder político, a ferramenta de construção e mobilização de memórias, identidades individuais e colectivas — passar por um processo intrínseco — possibilita a reflexão sobre qual a natureza do poder do arquivo.

2. Arquivo como instrumento de poder

«Apesar das mudanças na natureza dos registos, do uso dos mesmos e da necessidade de preservá-los, os arquivos desde da Grécia Antiga, têm sido uma questão de poder» (SCHWARTZ e COOK, 2002:3).

O arquivo é um espaço que na sua constituição, como explícito no ponto anterior a partir da obra de Jacques Derrida e reforçado na frase acima de Joan Schwartz e Terry Cook, apresentou desde sempre, independentemente da sua natureza e das funções atribuídas por cada instituição, uma relação intrínseca com o *poder*. No entanto, perante este contexto, a questão que se coloca é: qual é o tipo de poder e quais os seus efeitos nos processos de constituição e institucionalização do arquivo?

O filósofo e historiador, Michael Foucault, é um pioneiro do estudo do *arquivo*, ao conceber e defender o arquivo como uma forma e um instrumento estratégico que funciona em conformidade e como uma representação do poder, do Estado. Ou seja, o que lhe interessa não é tanto entender o que é o arquivo, mas antes qual o papel do arquivo no conhecimento. Em *Arqueologia do Saber* (1969), o autor defende que o arquivo não é a soma dos textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos do seu próprio passado (FOUCAULT, 2008[1969]:146) o que vai ao encontro da noção positivista e moderna de arquivo. Para Foucault, o arquivo é um conceito funcional, um sistema de enunciabilidade, nas suas palavras:

“O arquivo é a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas é também, o que faz com que todas coisas ditas não se acumulem indefinidamente em massa amorfa” (Idem:147).

É neste sentido que o arquivo é, em si mesmo, **um instrumento de poder e controlo**, pois devido ao processo de seleção que lhe é inerente, possui o *“poder de privilegiar ou de marginalizar os documentos. Pode ser uma ferramenta de hegemonia ou de resistência (...) são espaços de poder, onde o presente controla o que futuro irá saber do passado”* (SCHWARTZ; COOK, 2002:13) — é por causa deste ato de selecionar e conservar aquilo que o presente e futuro conhece do passado, que Jacques Derrida afirma que o arquivo é *“um lugar de grande de violência”* (DERRIDA, 2001:17). Em jeito de comparação, pode dizer-se que o poder e controlo sobre a sociedade que é ficcionado por Orwell em *“1984”*(1949), especialmente o poder e controlo sobre os documentos, sobre o conhecimento, onde *“quem controla o passado, controla o futuro: quem controla o presente, controla o passado”*(ORWELL, 1949:44), é em determinados pontos semelhante ao arquivo pós-moderno de Foucault, que tem o controlo e poder sobre *o que pode ser dito*, ou seja, sobre aquilo que é digno de ser arquivo e que posteriormente irá influenciar a formação das nossas memórias e identidades, individuais e colectivas, pois como afirma Elisabeth Kaplan (2000), *“nós somos o que arquivamos, nós arquivamos o que somos”*.

No entanto, Foucault afirma que este poder do arquivo, se encontra em constante mudança, na medida em a estrutura do arquivo — ou seja, o poder político e de certa maneira os **arquivistas** — determinam o conteúdo arquivável, o que se torna memória, o que é lembrado e esquecido, com o intuito de reforçar determinada construção político-cultural da sociedade. Este facto permite também conceber o arquivo como um **instrumento de formação discursiva**, um produtor de significação de novas estruturas e sentidos, pois, o ato de *arquivar nunca é passivo e neutro*: *“o arquivamento tanto produz quanto regista os eventos”* (DERRIDA, 2001:29). Pode então dizer-se que esta relação simultânea e intrínseca do arquivo — como instrumento do poder/disciplina e instrumento produtor de significado e

conhecimento – é de certa forma uma relação idêntica àquela sobre a qual o autor reflete em *Vigiar e Punir* (1975), quando explora o desenvolvimento da sociedade disciplinar moderna, onde os procedimentos envolvidos na produção de conhecimento fazem com que não haja **“mais monumento para memória futura, mas um documento para eventual utilização”** (FOUCAULT, 2004 [1975]:179).

Concluimos este tópico com uma reflexão do filósofo francês, que, no meu ponto vista, se aproxima significativamente da noção e paradigma de arquivo, que persiste na sociedade contemporânea – o *arquivo*, não como a biblioteca das bibliotecas, como o espaço físico e aristocrático que acumula conteúdos, mas antes como um **sistema de conhecimento muito mais aberto e anti- hierárquico** (GUASCH,2013) – que conseqüentemente é, como abordaremos de seguida, o paradigma de arquivo caracterizador da **relação do arquivo com o cinema contemporâneo**, da forma como os cineastas encaram o arquivo:

“Entendo por arquivo o conjunto dos discursos efetivamente pronunciados. Este conjunto é considerado não só como um conjunto de acontecimentos que tiveram lugar uma vez por todas e ficaram em suspenso, no limbo ou no purgatório da história, mas também como um conjunto que continua a funcionar, que se transforma através da história, que possibilita o aparecimento de outros discursos.” (FOUCAULT,1994:772)

PARTE II – O ARQUIVO E O CINEMA

Ao longo dos últimos 150 anos, o aparecimento de diversos meios de registo e armazenamento imagético como o vídeo, os computadores, a *Internet* e os telemóveis, conferiu aos indivíduos a capacidade de produzirem os seus próprios arquivos. Esta possibilidade instigou na sociedade contemporânea o *“archive fever”* (Derrida,1991) e o *“archival impulse”* (Foster,2004), fazendo com que o paradigma do *arquivo* — e a *memória* que lhe é inerente — se encontrem numa relação interdisciplinar, com as mais diversas artes, entre as quais, a arte do cinema.

De facto, segundo Mary Ann Doane (2002), não só foi nos finais do século XIX – com o aparecimento de uma série de novas tecnologias de arquivamento como a

fotografia e o cinema - que fomos testemunhas de um ressurgimento do interesse nos processos arquivísticos, mas também é o momento em que a arte cinematográfica surge e contribui para o *impulso de arquivo* da altura (DOANE, 2002:23). Pode então dizer-se que o perante o entusiasmo, aquando o surgimento cinema em 1895, devido ao facto de ser um dispositivo com a capacidade de capturar *imagens em movimento*, ou seja, de registar momentos, espaços, tempos e memórias captadas, e de posteriormente conseguir projetar essas mesmas **representações mecânicas** do espaço-tempo *real*, num contexto completamente distinto, despontou uma reflexão sobre a relação *cinema – história* e sobre a possibilidade de definir um espaço, ou seja um primeiro arquivo técnico destinado à conservação dos documentos produzidos pela arte cinematográfica.

É neste contexto, que o operador de câmara polaco, empregado da produtora dos irmãos Lumière, Boleslaw Matuszewski, apresenta em 1898, “*Uma nova fonte histórica*”, um texto de sete páginas onde chama a atenção para a preservação de uma nova forma de documentação, os documentos cinematográficos, que este considera serem uma “fonte histórica pitoresca”, por outras palavras um **método para o estudo do passado**. Para o polaco, “*trata-se de definir um destino de interesse geral para uma coleção de documentos cinematográficos*” (MATUSZEWSKI, 1898), sendo por esse motivo que hoje é considerado não só o pioneiro dos conceitos “museologia/ arquivo cinematográfico”, mas também, o fundador dos ideais e das políticas basilares de conservação/preservação, que atualmente ainda prosperam nas cinematecas. Este manifesto de Boleslaw, enfatiza o desejo e a tendência em criar um espaço com funções identitárias, onde fosse possível a apropriação colectiva - é o que hoje corresponde às cinematecas.

No entanto, é importante ressaltar, que apesar da mobilidade técnica criada com a fotografia e o cinema no final do século XIX ter simbolizado alterações significativas na expressão da memória — agora com uma base imagética — e na forma como encaramos o arquivo, a partir de 1989, a *electrónica* com democratização das máquinas, provocou um ainda maior questionamento sobre a *memória* e um interesse crescente no *arquivo*. De facto, o paradigma de arquivo tem

ganho atualmente, **um novo significado** nas práticas audiovisuais – os artistas contemporâneos, talvez influenciados por o carácter mnésico e natureza *aberta* a um futuro *por vir*, dos conceitos de “*arquivo*” de Derrida e Foucault, encaram o **arquivo como um laboratório, um espaço onde é possível questionar a história** e os documentos do *passado* para tomar consciência do tempo *presente* e imaginar o *futuro*. Para uma melhor compreensão desta relação das práticas audiovisuais com o arquivo, observemos a atual e cada vez mais recorrente **redescoberta do *found footage* ou cinema de arquivo**, por parte de uma série de cineastas contemporâneos ou estudantes de cinema como eu, que ao longo da componente lectiva do meu mestrado recorri a este gesto artístico particular existente no cinema desde anos 30, para executar, no âmbito dos seminários de *Cinema Contemporâneo* e *Documentário*, duas curtas-metragens². É uma prática artística renovada com as possibilidades oferecidas pelos processos de *digitalização*; consiste no recurso ao arquivo e na apropriação das imagens para uma reutilização em contextos e discursos distintos dos originais, o que significa que os cineastas têm no arquivo um autêntico espaço para a criação e atribuição de novas semânticas, significados e contextos às imagens, pois como refere o fotógrafo Allan Sekula (1983:444-445):

“ In the archive, the possibility of meaning is “liberated” from the actual contingencies of use (...) a loss of context. Thus, the specificity of original uses and meanings can be made invisible, so new meanings come supplant old ones, with the archive serving as a kind of “cleaning house” of meaning”

Para exemplificar o alcance semântico do arquivo, vejamos caso de Susana Sousa Dias e Alan Berliner, cineastas cujas obras se destacam e distinguem pelo uso particular que cada um deles faz das *imagens arquivo* e das técnicas digitais, designadamente da montagem e edição, tendo no entanto, ambos em comum o facto de **não tomarem uma imagem de arquivo apenas como uma reprodução** equivalente de determinado acontecimento, o que significa que se apropriam da *memória* contida nas imagens do passado, e, através da sua atualização no presente,

² Ambas os projetos, “*retrato*” (2014) e “*(pre)Maturados*” (2014), encontram-se disponíveis para acesso em <http://diogomartinsmarques.wix.com/diogomarques>

questionam a *História*; o objectivo das suas obras é oporem-se à ideia positivista da História como algo fechado que não permite dúvidas: Susana Sousa Dias em *Natureza Morta* (2005) e *48* (2009), recorre às imagens de arquivo do Estado Novo/PIDE e através do uso *ralenti* e do *reenquadramento* consegue representar e distender no tempo *presente* a atmosfera ditatorial do passado; Alan Berliner, tal como sucede no cinema de Sousa Dias, recorre predominantemente a arquivos de uma natureza específica – arquivos pessoais/familiares – para construir através de um exímio trabalho de montagem narrativas como *The Family Album* (1986) e *Nobody's Business* (1991). Filmes que poderiam ser nostálgicos e apaziguadores, são antes interrogações do passado que ganham forma no presente. **Tanto o arquivo como o cinema de arquivo são neste caso, um mediador entre presente e passado, um produto de uma construção, feito com um propósito;** as obras citadas, ao expressarem simbioses perfeitas entre *presente* e *passado*, são exemplo das possibilidades narrativas e semânticas do arquivo – pois ambos os realizadores, apesar de trabalharem com imagens de arquivo, **entendem a memória e a história inerentes, não como algo do passado, mas sim como algo presente voltado para o futuro** que pode ser reconstruído. Como refere Chris Marker em *Sans Soliel* (1983): *nós não recordamos, rescrevemos a memória como rescrevemos a história.*

Neste sentido torna-se plausível afirmar que a redescoberta do cinema *found footage* por parte dos cineastas contemporâneos, por outras palavras, o uso recorrente desta “nova prática mnemónica cultural sobre a reciclagem da informação de arquivo (uma nova economia da memória)” (ERNST, 2004:264), não só justifica a criação das cinematecas e dos arquivos cinematográficos, como também enfatiza o seu importante papel na salvaguarda da memória cinematográfica.

1. A criação dos arquivos cinematográficos e cinematecas

«A cinema é uma arte frágil. Antes do estabelecimento das primeiras cinematecas, ele sofreu graves perdas e permaneceu vulnerável à destruição imprudente.» Raymond Borde (1984)

O polaco Boleslaw Matuszewski, como referido no início desta parte, foi o primeiro, apenas três anos depois da primeira exibição pública dos Lumière, a teorizar no texto *“Uma nova fonte histórica”*, sobre a urgente necessidade de criar instituições – arquivos, depósitos e museus - destinadas à conservação da arte cinematográfica. No entanto, foi necessário passarem 35 anos para que a mensagem do texto de Matuszewski ganhasse significado. O período da 1ª Grande Guerra (1914-1918) onde a indústria do cinema não só se afasta dos seus ascendentes teatrais, das fantasmagorias, para se expandir como um instrumento de espetáculo, negócio das massas, como também negligencia os cerca de 20 anos das produções fílmicas criadas até então, valorizadas apenas pelo seu valor material, pelos saís de nitrato de celulose e prata das películas, que resulta na perda total de cerca de 80% do cinema de entre 1895 e 1915 (BORDE, 1991:13) foi o estímulo crucial à criação dos arquivos cinematográficos. Ou seja, a noção de arquivo cinematográfico surge associada à ideia de resgate, de combate à perda.

É neste sentido, que Raymond Borde, cofundador da Cinemateca de Toulouse, afirma que : *“Os arquivos cinematográficos empenham-se em conservar, o que a indústria cinematográfica se empenha a destruir”* (BORDE, 1991:11), pois para este a evolução do cinema é marcada por quatro épocas de grandes perdas: entre 1895-1918 com a destruição dos primórdios; 1919 – 1929 com a rejeição do mudo em prol do cinema sonoro; 1929 – 1950 com o abandono da película em nitrato de celulose, altamente inflamável, que dá lugar ao acetato; e o período que decorre desde 1989 até aos dias de hoje, que é a superação do analógico pelo digital.

No entanto, é de referir que para além de vítima da negligência humana, o cinema também está sob uma espécie de maldição técnica [química] que o torna

uma das mais ameaçadas das artes (BORDE, 1984). Assim, pode-se dizer que nos anos 30, a busca por uma alternativa à película em nitrato de celulose - suporte inflamável, de rápida combustão, responsável pela devastação de diversos estúdios—deram início à alteração da mentalidade no que diz respeito à salvaguarda fílmica.

1933, Estocolmo. São a data e o local de nascimento da *Svenska Filmsamfundet*, a primeira instituição criada com a função de salvaguardar as imagens em movimento como parte do *património* cultural, por outras palavras, da primeira cinemateca. Esta iniciativa impulsionou não só o surgimento de outras cinematecas, como também da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF) que veio instaurar na sociedade uma nova consciência, mais vocacionada para a preservação do património cinematográfico, estatuto que a arte cinematográfica só adquiriu verdadeiramente em 1980, após “*A Recomendação para a Salvaguarda e Preservação das Imagens em Movimento*” da UNESCO.

O cinema foi um advento que surgiu no final do século XIX e atravessou todo o século XX, portanto já ninguém consegue imaginar uma história contemporânea sem que haja a imagem em movimento a relata-la. Neste sentido, é importante salientar que paralelamente ao desenvolvimentos das cinematecas, também o próprio conceito de *filme* no seguimento do pensamento de Boleslav Matuszewski , evolui, como **documento histórico** - os filmes são ***sempre* representações, verdades subjetivas** na perspectiva de um indivíduo (realizador) vinculadas sobre uma determinada ideia de História; no entanto, podem ser considerados documentos de *história* e *memória*, na medida em que as imagens inevitavelmente suportam os traços da época em que foram produzidas - os costumes, o vestuário, os veículos, a arquitetura (DOANE, 2002 :143) - ou seja, pode-se dizer que as imagens em movimento se tornam património cultural na medida em que passam a ser elas próprias objecto de uso e apropriação. Como refere Michael Pollack (1989:11): “*ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas as lembranças em objetos de memória, hoje o filme é o suporte para fazê-lo: o seu papel é crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória*”.

As cinematecas surgem assim como os guardiões não só de uma arte mas de

memórias e histórias – os filmes – que são também eles elementos constituintes da nossa memória individual, social e colectiva, pois segundo a UNESCO (1980: 167):

“(...) As imagens em movimento são uma expressão da personalidade cultural dos povos e, devido ao seu valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico são parte integrante do património cultural da nação (...) são novas formas de expressão, particularmente características da sociedade atual, nas quais se reflete uma parte importante e cada vez maior da cultura contemporânea. As imagens em movimento são também um modo fundamental de registar a sucessão dos acontecimentos, e por isso transportam testemunhos importantes e muitas vezes únicos da história, do modo de vida e da cultura dos povos.”³

Neste contexto, no caso português, a Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema que surgiu oficialmente em 1956, com a criação do Arquivo Nacional de Imagens Movimento em 1996 adquiriu de imediato o estatuto de “Torre do Tombo” das imagens em movimento, onde *“depositar (e, como veremos, preservar) hoje para não ter de restaurar amanhã, é o lema básico para garantir a sobrevivência de todo o património”*(COSTA, 1998:29).

Fechemos, desta forma, esta nossa reflexão teórica sobre as questões inerentes ao arquivo, que me ajudou a compreender melhor qual a função e a importância do Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM), onde realizei o meu estágio. Consideremos, então, de seguida a apresentação do meu relatório nessa instituição.

³ Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114029e.pdf#page=153>

PARTE III – RELATÓRIO DE ESTÁGIO

1. INTRODUÇÃO AO LOCAL DE TRABALHO

1.1 A Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema : missão e ideais

A Cinemateca foi consagrada pela primeira vez na lei em 1948, sendo então agregada nos serviços do Secretariado de Propaganda Nacional [SPN] sob o nome de Cinemateca Nacional [CN]. Desde então, e até aos dias de hoje, que a agora CP – MC, é o organismo com a **função** representativa de serviço público da memória cinematográfica. Dotada em 1980 de autonomia administrativo-financeira, com sala de cinema e sede própria na Rua Barata Salgueiro nº 39, Lisboa, a CP-MC funciona sob a tutela da SEC e é atualmente dirigida pelo diretor José Manuel Costa e o subdiretor Rui Machado, este último também responsável pela direção do ANIM.

Atendemos ao que o cineasta Jean Renoir tem a dizer sobre as cinematecas:

“Os filmes são frágeis e estão em suportes que desaparecem. E por isso são necessárias as cinematecas, muitas cinematecas. [...] Sou um entusiasta das cinematecas, porque elas nos dão uma certa esperança de conservar os filmes”⁴.

É consciente da **materialidade** e **plasticidade** que envolve a arte cinematográfica, que o realizador francês, na citação acima sugere que as cinematecas são as entidades que possibilitam a concretização de uma das ambições de todo e qualquer cineasta - a conservação e perduração dos seus filmes ao longo tempo. De facto, é essa mesma preocupação pela salvaguarda do património fílmico que está génese da história da CP-MC nos anos 30, nomeadamente quando Manuel Félix Ribeiro, então chefe da secção de cinema do SPN, deu início a um trabalho de recolha de materiais e documentação do património fílmico português - foram estes os primeiros passos para nascimento da CP-MC, instituição da qual Félix Ribeiro viria a ser o primeiro diretor (1948-1982).

O início oficial da CP-MC ocorreu em 1956, ano em que terminou a construção dos primeiros depósitos fílmicos e que foi aceite na Federação

⁴ Jean Renoir em entrevista no filme *Louis Lumière* (1968) de Éric Rohmer

Internacional de Arquivos Fílmicos[FIAF]. Em 1958 tiveram início as atividades de programação/difusão. O ano de 1980, foi o ano das grandes modificações: não só, como referido inicialmente, a Cinemateca passou a ser um organismo autónomo, como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura[UNESCO] aprovou a "*Recomendação de Belgrado*" em que chama a atenção de todos governos mundiais para a importância da conservação e preservação das imagens em movimento enquanto parte integrante do património cultural da sociedade. É de realçar que no caso português, a Cinemateca teve desde do início com Manuel Félix Ribeiro, a preocupação não só com a conservação e preservação do património cinematográfico, mas também com condições técnicas e estruturais de salvaguarda desse mesmo património, pois como refere João Bénard da Costa (1998), presidente da instituição entre 1991-2009:

"Félix Ribeiro teve o cuidado de observar que para o pleno funcionamento da Cinemateca, faltava [...] a resolução dos problemas de "conservação de material" através da "edificação de uma série de cofres climatizados" (BÉNARD DA COSTA, 1998)

No entanto, foi só em 1981, após o incêndio ocorrido na sede da Cinemateca provocado pela inflamação de um rolo de película de nitrato de celulose, que "a resolução dos problemas de conservação" do património fílmico nacional, se tornou tema merecedor da atenção do poder político da altura, e que houve a consciencialização da necessidade de existirem infraestruturas destinadas à conservação adequada desse mesmo património. Assim, no ano de 1996, de maneira a colmatar a lacuna existente na área da conservação de filmes, a Cinemateca Portuguesa [CP] inaugurou o ANIM, um centro de conservação que veio permitir "[...]começar a enfrentar o imenso desafio da sobrevivência escrita das imagens, e, antes de tudo mais, da sobrevivência do cinema português". O ANIM tornou-se a **única entidade pública** a quem cabe as funções de salvaguardar, conservar e facultar o acesso ao património cinematográfico, sejam às imagens em movimento ou a todo o património museográfico relacionado com a produção e circulação do espetáculo cinematográfico (câmaras de filmar, projetores, fotografias...). Como refere Bénard

da Costa⁵, “[com o ANIM] *as infraestruturas estão lançadas para que a Cinemateca seja aquilo que uma cinemateca é ou deve ser: um museu do cinema* - ou seja, a edificação do ANIM revelou-se uma estrutura fulcral para a instituição, no sentido em que não só simbolizou “(...) *um novo arranque, permitindo começar a enfrentar os varadíssimos problemas acumulados ao longo dos anos anteriores (prospecção, depósito, catalogação, acesso e investigação, passado pela conservação, preservação e restauro* (Idem 1998:18), como possibilitou a afirmação identitária da Cinemateca Portuguesa como *Museu Nacional do Cinema*.

A CP-MC sofreu assim uma reestruturação ao nível identitário e funcional, e hoje divide-se em três unidades orgânicas: a Sede (onde está o departamento da exposição permanente que alberga a parte “museu”), o ANIM e a Cinemateca Júnior, inaugurada em 2007 no palácio Foz, sendo que, com esta estrutura, a CP-MC passou a ser não só o organismo que reúne sob o mesmo espaço o património fílmico e não-fílmico, ou apenas, um local onde se exibem clássicos e equipamentos da história do cinema, mas sim, um espaço onde se perfaz o circuito entre as funções de conservação e preservação e a função de exibição do património cinematográfico.

Neste contexto, pode-se dizer que a **missão** transversal da CP-MC é «*recolher, proteger, preservar e divulgar o património relacionado com as imagens em movimento, promovendo o conhecimento da história do cinema e o desenvolvimento da cultura cinematográfica e audiovisual*» (S/ autor, 2014), por outras palavras, a Cinemateca deve **conservar, catalogar e mostrar** as mais diversas formas de património cinematográfico – fílmico e museográfico - a seu encargo. Para tal, encontram-se previstas nas suas competências a organização e exibição regular de títulos da sua coleção, bem como, a apresentação de exposições das suas coleções museográficas. Contudo, segundo às palavras da direção da CP-MC na conferência de imprensa⁶ que teve lugar no dia 27 de Outubro de 2014, “Dia Mundial do Património Audiovisual”, a instituição encontra-se num “contexto de mudança”, onde pretende começar a gerar as bases de uma “rede patrimonial de cinema” que implica “[...]o lançamento de um programa ambicioso de produção de

⁵ Entrevista de Luís Trindade (Março de 1999) – Revista Vida Mundial nº 14.

⁶ Documento para consulta em <http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Dia-do-Patrimonio---Conferencia-de-Imprensa.pdf>

novas matrizes digitais de alta definição [...] e sem o qual, a prazo muito do nosso cinema estará realmente condenado à invisibilidade em tudo quanto extravase a atividade direta da Cinemateca”(COSTA; MACHADO, 2014), por outras palavras, a CP-MC, perante as possibilidades oferecidas pelo digital, que atravessam a arte cinematográfica, pretende modernizar-se e ser parte de uma rede de acesso e de projeção em sala mais ampla, isto é que vá além do circuito habitual das cinematecas.

Pode-se salientar que a concretização desse objetivo, embora ainda longe de estar concluído, iniciou-se em 2011, com a iniciativa “*Cinemateca Digital*”⁷ - um sítio *Web*, onde se encontram disponíveis para acesso materiais do património cinematográfico português, principalmente, materiais cinematográficos referentes à produção portuguesa de não-ficcionada do período entre 1896-1931 - e progrediu um pouco mais em **2014**, com a **aquisição de um projetor digital** (que irá permitir exibir os novos formatos cinematográficos), com a **assinatura de um protocolo com um laboratório americano** e a preparação **para lançamento em DVD** das obras *Os Verdes Anos* (1963) e *Mudar de Vida* (1966) do realizador português Paulo Rocha.

Neste contexto, é de salientar que apesar do esforço notório de adaptação à era digital, a Cinemateca enquanto “*Museu Nacional do Cinema*” mantém, como princípio museológico, o respeito pelo vínculo entre a obra e o seu suporte/natureza material de origem, ou seja, existe sempre uma certa “*consentaneidade tecnológica*”(Idem:4), segundo a qual, obras como por exemplo, *Aniki Bóbo* (1942) de Manoel de Oliveira ou *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock, ao serem “[...] *obras cinematográficas nascidas no período histórico do cinema analógico devem, tanto quanto possível ser conservadas e exibidas através da tecnologia analógica*” (Idem), pois não só é a forma de dar a conhecer ao público em geral as imagens nos suportes em que foram produzidas, como também irá possibilitar às novas e futuras gerações de investigadores, experienciarem os filmes em condições técnicas similares às do público da época de produção. Assim, pode-se dizer que a CP-MC é uma instituição que se apresenta como um *contrapeso*, isto na medida em que opta por mostrar e

⁷ Plataforma de filmes digital criada em 2011 - <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Video.aspx> no âmbito da participação da CP-MC no projeto *European Film Gateway* (www.europeanfilmgateway.eu).

manter viva a tecnologia analógica, que acreditam ser peça fundamental à compreensão do cinema enquanto arte, nomeadamente por parte das camadas mais jovens, pois como refere José Manuel Costa em entrevista ao jornal PÚBLICO:

“[...] sem projetores analógicos e latas e bobines, daqui a 50 anos vai ser muito difícil explicar a um jovem por que é que os filmes do John Ford eram feitos como eram, por que é que os planos têm aquela duração, por que é que os movimentos de câmara são aqueles e qual é a relação entre isso e a sublimação do espaço e do tempo que existe naquela obra⁸.

Diante do exposto e tendo em conta, os ideais de salvaguarda e exibição dos materiais fílmicos da CP-MC, é necessário explicitar em primeiro lugar, qual o papel do ANIM dentro da instituição Cinemateca, e posteriormente, qual a sua organização, quais as funções e quais as discrepâncias existentes na salvaguarda dos distintos tipos de espólios, pois como refere o francês Raymond Borge (1991:154): *“A vida quotidiana [nas cinematecas] e arquivos cinematográficos variam segundo importância das coleções, o número de empregados, a divisão do trabalho e o alcance das atividades culturais”.*

1.2 ANIM – O “BRAÇO ARMADO” DA CP-MC

Como já mencionado, a criação do ANIM surgiu da necessidade da CP-MC adquirir um espaço multifuncional, neste caso destinado não só à conservação do património fílmico e museográfico, mas também à realização das múltiplas atividades de salvaguarda como a prospecção, preservação, restauro, catalogação e acesso público. Por outras palavras, o ANIM permitiu *“avançar para uma verdadeira recolha sistemática, tão ampla e exaustiva quanto possível”* (COSTA, 1998:26), dando assim, continuidade à tarefa iniciada por Manuel Félix Ribeiro ainda na pré-história da CP.

⁸ AMARAL CARDOSO, Joana(2014). “Cinemateca cheia de novos planos e esperança de resolver velhos problemas”. Jornal PÚBLICO. 27 de Outubro. Página consultada a 3 de Novembro de 2014 <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/uma-cinemateca-cheia-de-novos-planos-e-de-esperanca-de-resolver-velhos-problemas-1674302>

Situado na localidade da Chamboeira-Freixial no concelho de Loures, o ANIM encontra-se enraizado na Quinta da Cerca, um terreno murado de 18 hectares, sendo que a escolha da localização geográfica se prende com o facto de ser uma zona segura para a albergar o depósito de películas em nitrato de celulose, um suporte altamente inflamável e de rápida combustão. O espaço inclui ainda dois edifícios técnicos, um principal e um de apoio, como se pode constatar na planta geral do complexo em anexo I.

Durante o meu período do estágio no ANIM, exerci funções no edifício principal, onde se concentram as áreas de armazenamento (cofres climatizados) e as diversas áreas de trabalho do arquivo (ver anexo II). O reconhecimento da importância e mais-valia destas áreas trabalho, particularmente para a gestão/sobrevivência do património a seu cargo – que se encontra em ameaça constante de desaparecimento devido à instabilidade e degradação dos materiais - levou a que direção na altura da sua inauguração em 1997, enquadrasse o ANIM como um organismo ao serviço da instituição, sendo-lhe atribuída a função de zelar pelo património cinematográfico português. É neste contexto que Rui Machado, responsável do arquivo, afirma em entrevista ao grupo cinéfilos do *site À Pala de Walsh*, que “o ANIM é [hoje] como “um braço armado” para fazer essa preservação e salvaguarda do património. Portanto quando falamos do ANIM, falamos da Cinemateca” (MENDONÇA, 2013).

1.2.1 ÁREAS DE TRABALHO DO ANIM

O ANIM integra uma equipa de apenas 20 técnicos, distribuídos por várias **áreas de trabalho interligadas**, que partilham um objectivo comum: garantir a salvaguarda do património cinematográfico de maneira a este fique não só conservado/preservado, mas também acessível ao público.

Atendámos o seguinte esquema das diversas etapas do processo de salvaguarda patrimonial.



É por estas cinco etapas representadas no esquema, que se encontram distribuídas as diversas áreas e sectores de trabalho do ANIM.

Destaco agora cada uma dessas áreas e apresento as suas funções dentro do arquivo:

- A área da **Prospecção/Aquisição**, considerada a “*porta de entrada*” do ANIM, é a responsável pela organização dos processos de depósito e aquisição de novos materiais para o acervo, seja através de *ações de compra*, de *oferta/doação* ou *depósito voluntário* – isto acontece porque, ao contrário do que sucede em outras cinematecas europeias como França e Itália por exemplo, não existe a nível nacional qualquer tipo legislação que consagre o **regime de depósito legal** no meio audiovisual. Assim sendo, na ausência de legislação, e tendo em conta que a missão da CP-MC/ANIM, abrange a salvaguarda do património fílmico português, a função desta área revela-se essencial, pois são os seus responsáveis que entram em contacto com as entidades possuidoras de materiais fílmicos - produtores,

realizadores e distribuidores - com o propósito de os incentivar a depositarem os seus espólios no ANIM. É ainda de salientar que, no que diz respeito ao cinema português – exclusivamente aquele em suporte fotoquímico - a prospecção é feita de forma mais ativa, no sentido de tentar que juntamente com as obras, sejam depositadas **as matrizes de tiragem originais** (negativos), que neste caso, são o melhor suporte material para através de atividades de preservação, garantir a sobrevivência e qualidade das mesmas a longo prazo. No entanto, como com a conversão ao digital o trabalho de prospecção passou a ser feito com menos frequência, esta área é também responsável por tratar das questões dos “Direitos” inerentes às obras fílmicas conservadas no ANIM.

Após estar concluído o processo de prospecção e aquisição dos materiais fílmicos, procede-se à **Conservação**, onde os técnicos responsáveis pela *Gestão de Cofres*, depositam e distribuem os materiais em cofres climatizados de acordo com o tipo de suporte – *nitrato*; *acetato* ou *poliéster*; *videográficos* – até ser possível proceder à sua identificação, numeração e rotulação dos mesmo.

- A área de trabalho que denominei de “**Conhecimento**”, divide-se em dois sectores: o da **Identificação** e o da **Catálogoação**. Sectores que parecem idênticos, mas que apresentam funções distintas: **o sector da Identificação**, é considerado o “*coração do ANIM*”, uma vez que é após a passagem neste, que a história de uma obra fílmica no ANIM passa não só a existir, mas **continua a ser construída pelas outras áreas do arquivo** – neste caso, depois de depositados, os materiais fílmicos são para aqui transportados para se efetuar uma **primeira verificação do conteúdo**, assim como a **caracterização técnica e classificação/hierarquização** dos mesmos tendo em conta o **estado de conservação/potencial de utilização**; por seu lado o **sector da Catálogoação**, procede à recolha dos dados catalográficos referentes às obras de onde advêm os materiais fílmicos que vão sendo inventariados e identificados.

- A área da **Preservação e Restauro**, engloba diversos sectores: **o sector da Revisão**, que realiza a verificação e reparação manual dos *materiais fílmicos* - antes e depois de serem utilizados, para prevenir eventuais danos físicos na película como perfurações partidas ou colagens soltas; **o sector do Reparação**, que ao contrário da

Revisão, trabalha com os materiais designados “nobres”, ou seja, faz o restauro de obras parcial ou totalmente degradadas e prepara as chamadas matrizes originais/conservação,⁹ para serem utilizadas pelo **sector do Laboratório Fílmico**, que produz novos elementos em película - os chamados “elementos de tiragem”; estes permitem realizar o processo de duplicação de novas matrizes e novas cópias de visionamento. É de salientar a **verdadeira importância** deste laboratório, não só por ser um meio valioso para a preservação e restauro do cinema analógico português, mas também por se apresentar como **uma fonte de rendimento extra** para a CP-MC, pois uma vez que são já raras as cinematecas que ainda possuem laboratório fílmico de restauro analógico¹⁰, são por este executados trabalhos de preservação e restauro encomendados por cinematecas de todo o mundo.

- A área do **Acesso**, ao contrário da Prospecção, é “a porta de saída” do ANIM, sendo por esta que passam todos os pedidos de acesso e/ou consulta às coleções do arquivo fílmico. Neste caso, o pedido acesso pode *ativo*, ou seja, feito por parte *área de Programação* inserida na sede da CP-MC, ou *passivo*, isto é, quando usuários individuais como estudantes, investigadores, museus ou novas entidades entram em contacto com o ANIM em busca de um material específico. É igualmente função desta área realizar uma “primeira pesquisa” de acordo com as necessidades do usuários. Por exemplo, se um usuário, pede para ter acesso a filmes do SPN, referentes ao Estado Novo, esta área apresenta-lhe uma lista daqueles que se encontram disponíveis para consulta.

Posto isto, é possível afirmar que as obras fílmicas deste arquivo apresentam dois ciclos vitais distintos: **um “antes do ANIM”- durante a sua exploração pelo circuito comercial - e um “depois”, após a sua entrada para o acervo da cinemateca, sendo que o que os difere é o método e o respeito pelos materiais fílmicos .**

Porém, é de referir que existe ainda a área dos **Novos Suportes**, responsável pelo arquivo vídeo e digital, e a área dos **Aparelhos Museológicos**, responsável pelo

⁹ O material fílmico mais próximo possível do original.

¹⁰ A Cinemateca Portuguesa é uma das raras instituições em toda a Europa que ainda possui um laboratório de restauro fílmico.

arquivo de equipamentos técnicos que marcaram a história do cinema e que são essenciais *para a parte “museu”* que integra a CP-MC. São também duas áreas de trabalho extremamente importantes, só que em vez de contribuírem como as áreas anteriores, para a salvaguarda do património fílmico analógico, têm a particularidade de lidarem ambas com coleções distintas que consequentemente apresentam metodologias de conservação e preservação também elas distintas

1.2.2 ACERVOS NO ANIM: ANALÓGICO vs. DIGITAL

O ANIM tem a seu cargo três tipos de coleções: imagens em movimento, a biblio-iconográfica e aparelhos museológicos, sendo que em arquivo em Loures só se encontra a primeira e última. A coleção de imagens em movimento engloba dois tipos de acervos - **fílmico/analógico** e **digital**.

a) Acervo Analógico

O acervo analógico divide-se em materiais *fílmicos* - as películas de diversos formatos: 35mm,16mm,super8 - e os materiais *vídeo* - cassetes Betacam, DvCam, entre outras

Em relação aos materiais *vídeo*, as políticas de conservação e preservação da CP-MC/ANIM resumem-se ao acondicionamento dos suportes originais em cofres climatizados, à posterior migração periódica para novos formatos e por fim, à digitalização para fins de acesso e divulgação.

No entanto, quando se trata do património português de materiais *fílmicos*, estas políticas diferem, pois uma vez que este engloba dois tipos acervos – *nacional* e *estrangeiro* – torna-se necessário diferenciá-los, isto porque, como refere José Manuel Costa (1998:24):

“Se é certo que catividade de uma cinemateca como a nossa (enquanto Museu Nacional do Cinema) assenta num património que tem de ser representativo da evolução do cinema mundial, nunca é de mais lembrar a diferença entre as funções que nos cabem quanto aos acervos estrangeiro e nacional.”

Assim, em relação ao acervo estrangeiro, o objectivo do ANIM passa por criar e desenvolver uma coleção sistemática de filmes, pois esta representa um suporte da atividade de divulgação cultural permanente (COSTA, 1998:24); por outras palavras, esta coleção não só é importante **como fonte de diversidade**, principalmente, para a área da Programação, na organização mensal dos famosos ciclos temáticos, como, de igual modo, possibilita à CP-MC cumprir o seu papel enquanto instituição divulgadora e programadora cultural da história do cinema. A coleção analógica estrangeira do ANIM, é basicamente composta por *cópias* de obras fílmicas estrangeiras que tenham sido distribuídas comercialmente em Portugal, e que devido ao facto de terem tido a distribuição e legendagem feita em língua portuguesa *“podemos considerar que essas cópias integram o património [fílmico] português em sentido lato – este património marcou o contacto de Portugal com o cinema mundial” (Idem)*. Ou seja, em concordância com esta última frase, pode-se afirmar que esta coleção, apesar de *estrangeira*, é parte integrante não só do património cinematográfico português, mas também da *nossa* memória e identidade colectiva. No entanto, tendo conta este último facto, é ainda de salientar dois aspectos em relação a esta coleção: em primeiro lugar, é de referir que nos últimos anos, paradoxalmente ao que seria de esperar com a mudança para o digital, o acervo analógico de filmes *estrangeiros* do ANIM **tem vindo a aumentar**, pois a total conservação do circuito ao sistema digital em 2012 tem impulsionado as grandes distribuidoras comerciais como a *ZON Lusomundo* (agora sob a sigla NOS), a *Castello Lopes* e a *Midas Filmes*, a depositarem, de forma massiva e voluntária, todos os seus espólios de cópias analógicas no ANIM - fenómeno que é simultaneamente benéfico para aumento exponencial do espólio da CP-MC e para a sobrevivência de uma tecnologia e respectivo suporte (analógica e película) para a memória das gerações vindouras; por fim, é de ressaltar que a função de salvaguarda do ANIM, em relação ao acervo analógico estrangeiro, se resume unicamente à conservação das cópias, para que sejam exibidas ao público nas melhores condições possíveis. Isto porque, apesar de reconhecer a importância deste acervo para subsistência da sua diversidade programática, a CP-MC/ANIM, ao contrário do que sucede com o acervo analógico nacional, que abordaremos seguida - não tem *“a veleidade de pretender preservar – ou seja, de fazer novos elementos a partir das cópias dos*

filmes estrangeiros – uma vez que pensamos que isso é uma obrigação dos arquivos de origem desses filmes.” (MENDONÇA,2013), reforça o subdiretor, Rui Machado.

Assim sendo, as políticas de salvaguarda aplicadas pelo ANIM no seu acervo analógico *nacional*, têm como objectivo, para além da conservação – dos originais e cópias – e da exibição regular, a realização de atividades de preservação e restauro no laboratório analógico do ANIM, de forma a garantir a sobrevivência dessas obras a longo prazo. O papel de um arquivo como ANIM, em relação à sua coleção nacional em suporte analógico, não é apenas manter os suportes originais (negativos e/ou as cópias) no melhor estado de conservação possível, pois se assim fosse “(...) *acabaríamos por ter de optar entre degradação final de todos os materiais de uma mesma obra (a morte desta) e a retenção dos últimos materiais existentes dela*” (COSTA, 1998:30), tendo também que “(...) *produzir uma cadeia de materiais específicos (materiais intermédios, internegativos ou interpositivos) que permitem que os filmes possam ser vistos sem que, com isso, a sua integridade seja posta em risco*” (*Idem*). É de referir que após efectuada a “cadeia”, denominada de *cadeia de preservação da película*, é ainda possível proceder ao processo de *digitalização* da mesma, ou seja, transformar, com recurso ao *telecinema* ou ao *scanner* digital, o material de película em dados/*data* e assim, de seguida, proceder ao tratamento/restauro informático das obras com o intuito de facilitar o seu acesso e divulgação. Como referido aquando da introdução ao local do estágio, a atual direção da CP-MC/ANIM, consciente do impacto da tecnologia digital no meio cinematográfico - onde é cada vez mais recorrente os grandes clássicos cinematográficos do século XX se encontrarem disponíveis para acesso através da *Internet*, cópias digitais ou DVD - e a pensar de igualmente nas suas possíveis vantagens na preservação, divulgação e distribuição do cinema português, instalou no ANIM, resultado de uma parceria feita em 2011 com o laboratório norte-americano, *Cineric*, um **scanner** de digitalização 4K (**o único existente em Portugal**) e algum software de restauro digital. Contudo, é de sublinhar que apesar deste melhoramento técnico ter sido encarado na altura como um estímulo catalisador para crescimento da Cinemateca (COSTA;MACHADO,2014), e da própria direção juntamente com a equipa técnica do ANIM, terem consciência de que o processo de

digitalização é o “procedimento ideal” para a total preservação e acesso do património cinematográfico analógico português, tem sido uma operação executada com pouca frequência ¹¹ devido às **estruturas técnicas** existentes - neste caso, um scanner 4K – serem poucas para a realização massiva de todas as digitalizações que são necessárias para a preservação do cinema analógico português, e às verbas financeiras disponibilizadas pela tutela se revelarem insuficientes para a realização de operações sucessivas do processo conversão analógico-digital (*scanning* e restauro digital).

b) Acervo Digital

O cinema é hoje digital em todas as suas fases (produção, pós-produção e distribuição), daí que todo o seu património implique novos equipamentos e metodologias de conservação/preservação distintas das aplicadas ao património analógico, isto porque, segundo as palavras da atual direção da CP-MC(2014:4), *“Uma das consequências da revolução digital é a necessidade de instalação de uma nova cadeia arquivística totalmente distinta da anterior – um arquivo digital cuja eficácia a longo prazo está aliás ainda muito rodeada de incerteza”*.

Neste sentido, uma vez que a filosofia já não passa pela conservação dos materiais fílmicos em cofres climatizados e a sua consequente preservação em laboratório, é importante compreender em que consiste **“arquivar o cinema digital”**.

No arquivo digital, os materiais de trabalho já não são películas, mas sim pacotes de ficheiros de diversos formatos - *DSM (Digital Source Master)*, *DCDM (Digital Cinema Distribution Master)* e *DCP (Digital Cinema Package)*¹². Atualmente, esses “pacotes” representam os filmes que são armazenados em novos tipos de suportes, suportes que apesar de necessários, são substituíveis. Neste contexto, o

¹¹ Num período de quatro anos, a CP-MC/ANIM apenas conseguiu realizar a digitalização, preservação e restauro digital das obras *Os Verdes Anos* (1963) e *Mudar de Vida* (1966),

¹² Estes ficheiros apresentam diferentes formatos que diferem de acordo com o estado de compressão e encriptação : o DSM representa as fontes (brutos de imagem e som do filme); o DCDM é um conjunto de ficheiros não comprimido e não encriptado resultante do processo de pós-produção (imagem, som e legendas), é um ficheiro completo do filme, não encriptado e comprimido, a partir do qual se produz uma versão mais comprida, o DCP's, que é a cópia digital final do filme que é enviado e exibido nas salas de cinema.

ANIM, ao contrário do que sucede com o arquivo analógico, onde a salvaguarda do aspecto físico dos suportes é proporcional a salvaguardar o conteúdo, no arquivo digital, o interesse primordial é a salvaguarda do conteúdo e não tanto dos suportes, que apresentam para além grandes limitações em termos de durabilidade, uma natureza mais instável e uma degradação mais rápida - de facto, a existência destes factores de vulnerabilidade tanto dos suportes como às vezes dos próprios conteúdos do património digital, constituem a mais recente preocupação das cinematecas, que estavam habituadas a lidar com suportes que podiam durar até 100 anos. Estes novos suportes duram menos, sendo por isso necessário um **processo de preservação ainda mais ativo e dinâmico** do que aquele que acontece com os materiais fílmicos do cinema analógico.

Diante do exposto, pode dizer-se que o processo de salvaguarda do património digital ANIM consiste na conservação ativa dos suportes e na duplicação/migração cíclica¹³ dos respectivos conteúdos para novos suportes de armazenamento, nomeadamente, para fitas magnéticas *LTO (Linear Tape-Open)* que apresentam uma maior longevidade. Neste caso, a par do arquivo digital de cinematecas de outros países europeus, como a Dinamarca, a Finlândia e a Suécia¹⁴, o arquivo digital da CP-MC abrange somente o cinema digital *nacional*. Isto sucede porque a maioria dos filmes estrangeiros distribuídos em Portugal se encontra em DCP's encriptados, que necessitam de palavra-chave para se aceder ao conteúdo. Este facto, segundo António Medeiros, responsável do sector dos Novos Suportes do ANIM, provoca *"(...) um muito significativo decréscimo no ritmo de crescimento futuro da nossa coleção [...]isto significa que a nossa coleção, daqui para a frente, vai crescer pouco e vai crescer essencialmente com aquilo que é a produção nacional"* (MENDONÇA,2013). No entanto, é de observar que mesmo só abrangendo a produção nacional, o arquivo digital do ANIM, continua a padecer do mesmo "mal" que já afectava o cinema analógico, ou seja, da falta de um regime jurídico adequado ao meio audiovisual português (regime de depósito legal), para além de enfrentar a existência (ainda!) de um certo desinteresse e relutância, por parte dos realizadores

¹³ A FIAF propõe ciclos de duplicação de 5 em 5 anos.

¹⁴ Dados retirados do *relatório sobre a aplicação da Recomendação do Parlamento Europeu relativo ao património cinematográfico* (2014)

e produtores nacionais, à realização do depósito voluntário das suas obras em suporte digital na CP-MC/ANIM, implicando que “*a relação do arquivo [ANIM] com o mais recente património cinematográfico decorra [quase exclusivamente] da relação com o ICA [Instituto do Cinema e do Audiovisual]*” (*Idem*).

De facto, o ICA representa o único organismo estatal, que ao financiar a produção de filmes portugueses, impõe consequentemente, aos respectivos realizadores, o **depósito obrigatório** de uma cópia/versão final na CP-MC/ANIM. Posto isto, pode afirmar-se que a maioria da coleção digital existente no ANIM se resume à produção nacional sim, mas apenas àquela financiada pelo ICA. Perante este contexto, é relevante ressaltar que esta “*relação de obrigatoriedade*” para com o ICA não é uma medida singular do cinema digital, pois a mesma medida já era aplicada no cinema analógico português sendo que, na altura da sua criação e consagração na lei em 1971¹⁵, terá sido mesmo considerada uma inovação no sistema jurídico, por se apresentar como *medida legislativa*, que ao mesmo tempo abrangia o apoio financeiro à produção do cinema português e salvaguardava a sua posterior preservação enquanto património e memória colectiva. Por outras palavras, esta medida não só veio instaurar a assistência financeira à produção cinematográfica nacional por parte do Estado, como veio também atribuir responsabilidades legais aos produtores beneficiados na constituição da memória colectiva portuguesa, que é o mesmo que dizer que passaram a ter por lei a obrigação de desempenhar **um papel mais ativo na preservação** das suas obras; o ato da entrega de uma cópia das obras para efeitos de - entre aspas - “depósito legal”¹⁶ simboliza um contributo para a memória, pois o material fílmico, ao tornar-se um documento do arquivo, passa a estar acessível para aqueles que o desejarem consultar.

Assim, diante do exposto, pode supor-se de antemão, que nada (ou quase nada) tem sido feito no nosso país em relação ao **regime jurídico do meio**

¹⁵ Na **Lei 7/71 de 7 de Dezembro** que estabeleceu a criação do ICA (sobre o nome de Instituto Português de Cinema) e a integração da Cinemateca no mesmo.

¹⁶ Considero depósito legal, apenas no sentido em que os produtores se veem obrigados a realizar o depósito das suas obras, pois a meu ver este ato não é expressivo da “verdadeira” política de depósito legal (como a que sucede nas bibliotecas, por exemplo), isto porque, o depósito neste caso não só advém de um “jogo de interesses” – *em que só se deposita, porque o Estado subsidiou* – como ainda têm de ser o Estado a custear o depósito.

audiovisual - onde, de facto, o que apenas tem sucedido ao longo dos anos, são “adaptações/melhorias” da única medida legislativa já existente desde 1971 – as alterações mais recentes abrangem o cinema digital, designadamente o Art.18º do Decreto Lei nº **124/2013** de 30 de Agosto que dita que *“os beneficiários de fundos públicos do ICA estão obrigados a entregar **dois suportes da versão definitiva da obra, na mais alta resolução utilizada, desde que adequados para efeitos de preservação e projeção das obras, dos quais um é destinado à Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema**”*.

Em suma, pode afirmar-se que o cumprimento da missão da CP-MC /ANIM enquanto responsáveis pela salvaguarda e a divulgação do património cinematográfico português (analógico como o digital) tem sido fortemente minada, para além das questões bioquímicas inerentes aos materiais fílmicos, por um conjunto condições externas – como questões de ordem política que estão na origem dos problemas internos da instituição, a carência de verbas e a insuficiência de estruturas técnicas que comprometem o bom funcionamento da instituição. Será sobre estas questões que irei refletir na última parte deste relatório na tentativa de encontrar possíveis soluções.

Depois da introdução à instituição, às suas áreas de trabalho e aos tipos de acervos que possuí, passemos então à apresentação das atividades realizadas por mim ao longo do estágio.

2 - RELATÓRIO DE ACTIVIDADES

2.1 PLANO DE ACTIVIDADES

O estágio curricular decorreu, como estipulado, entre o dia 22 de Setembro e o dia 19 de Dezembro de 2014 e a proposta de atividades inicial previa apenas que desempenhasse funções no sector da Identificação. No entanto, a CP-MC possibilitou que os estagiários executassem funções em outros sectores do ANIM. Assim, foi possível, para além da Identificação, realizar tarefas na Catalogação, Novos Suportes, Aparelhos Museológicos e Acesso – uma oportunidade que se revelou bastante enriquecedora não apenas para a realização do presente relatório, mas também para minha experiência pessoal e profissional. Ao ter a possibilidade de colaborar com os profissionais de cada sector, e poder contar com a sua vontade de transmitir o seu *know-how*, pude desenvolver atributos técnicos e familiarizar-me com as práticas arquivísticas dos diferentes tipos de espólios.

2.2 FUNÇÕES DESEMPENHADAS

Como referido anteriormente desempenhei funções em vários sectores do ANIM:

a) Sectores da Identificação e Catalogação¹⁷

Ao longo dos três meses de estágio, o sector da Identificação foi a área de trabalho onde permaneci mais tempo (8 semanas). Aqui, fui encarregue de realizar o registo físico e a primeira tiragem do conteúdo de materiais fílmicos depositados no arquivo. Segundo Paulo Cartaxo, técnico responsável do sector, *“este é o local onde nenhum material fílmico é desperdiçado, onde tudo terá de ser identificado”*. Assim sendo, as minhas funções neste sector foram **identificar**, **classificar** e **catalogar** os materiais fílmicos em suporte fotoquímico, mais concretamente as cópias de filmes nacionais e estrangeiros provenientes das coleções do ICA e da distribuidora comercial ZON Lusomundo. Traduzindo isto em termos quantitativos, da coleção do ICA, identifiquei materiais fílmicos de **7** longas-metragens portuguesas, enquanto que da coleção da ZON, identifiquei materiais fílmicos de **28** longas-metragens (23

¹⁷ As metodologias e dados catalográficos apresentados pelo ANIM estão de acordo com as Regras de Catalogação de Filmes da FIAF - http://www.fiafnet.org/pdf/uk/FIAF_Cat_Rules_-_1.pdf.

estrangeiras e 5 portuguesas), **2** curtas-metragens (1 portuguesa e 1 estrangeira) e **2 trailers** de filmes estrangeiros.

A realização deste trabalho implicou, em primeiro lugar, o visionamento e verificação integral do conteúdo de todas as bobines de materiais fílmico das cópias na moviola (ver anexo III), para que fosse possível identificar os campos necessários ao preenchimento da ficha de cadastro técnico (ver anexo IV) que se efetua sempre que um material fílmico é visionado pela primeira vez no ANIM. Nesta ficha encontramos os campos que identificava ao visionar uma cópia, sendo uns alusivos a dados da obra fílmica propriamente dita (títulos, versão [legendada ou não], país de origem...) e outros referentes às características específicas dos materiais fílmicos que passo agora a nomear e explicitar:

- **Tipo de suporte:** refere-se à natureza do material fílmico. Neste caso, manuseei apenas cópias de material não inflamável - *acetato* ou *poliéster* –, dois tipos de suporte que distinguia pelo grau de opacidade da película, sendo o *acetato* opaco e o *poliéster* mais translúcido .

- **Stock/ano** e o **processo de cor**¹⁸ : que se encontravam impressos nas margens das películas, sendo que por vezes era necessário recorrer ao sistema de símbolos da *Kodak/Eastman* (ver anexo V) para identificar o ano exato das mesmas.

- **Processo de som:** ou seja, as pistas de som do material fílmico impressas na emulsão da película (ver exemplo do anexo VI), que podiam ser de diversos tipos (analógicos ou digitais) como se pode constatar através dos anexos VII e VIII.

- **Aspect Ratio (AR)**, a proporção padrão (1:33,1:66,1:85,2:35) do material fílmico quando visionado na moviola.

Após recolhidos os dados acima referidos e terminado o visionamento de todas as bobines de um material (que eram devidamente rebobinadas e arrumadas em latas novas), tinha de realizar mais duas funções: **catalogar** o material fílmico segundo a numeração e nomenclatura do espólio analógico da CP-MC/ANIM (ver anexo IX e X) – essencial para determinar a **ordem e local de acondicionamento nos**

¹⁸ Existiram diversos tipos *stocks* e processos de cor ao longo da evolução da arte da cinematográfica, como se pode constatar no site: <http://www.paulivester.com/films/filmstock/guide.htm>

cofres climatizados do arquivo – e **classificar** o seu “**estado de projeção**” (a qualidade da emulsão/imagem quando projetada na moviola) e “**estado geral**”(que implica o engloba a classificação de estado de projeção em conjunto com estado físico da película), de acordo com sistema de classificação do ANIM (ver anexo XI) – sistema esse que determina se um material fílmico reúne ou não, as condições mínimas necessárias¹⁹ para ser projetado nas salas da Cinemateca.

Neste contexto, no anexo XII, podemos encontrar uma ficha de cadastro técnico preenchida por mim ao visionar um material fílmico da obra *O Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004) de Manoel de Oliveira. Atendendo a essa ficha, é de salientar que após visionar cada uma das bobines que compunham um material fílmico anotava o **número de frames** e de **metros de película**²⁰ correspondentes que apareciam identificados no visor da moviola, dados que eram extremamente importantes uma vez que era através do seu somatório que obtinha o valor total da “**metragem**” e “**duração**” dos materiais fílmicos que ia identificando.

Após completar a ficha de cadastro técnico em papel, inseria os dados recolhidos na **BD ANIM –Cinemateca Portuguesa** - a base de dados digital comum a todos os sectores do ANIM, onde se encontra toda a informação referente aos materiais existentes no arquivo (cadastros técnicos, registo de circulação dos materiais no ANIM, dados identificadores e descrição dos materiais existentes para cada obra fílmica) – criando uma **ficha de cadastro técnico informatizada** (ver anexo XIII) , onde por fim catalogava o material fílmico quanto ao seu “**estatuto**” (ver espaço assinalado no anexo XIII) – se fosse a primeira cópia (material fílmico) identificada de uma obra era “*Cópia de Visionamento Restrito*”(CVR), caso já existissem outros materiais identificados dessa mesma obra era “*Cópia de Visionamento*”(CV).

Em resumo, posso afirmar que as minhas tarefas no sector da Identificação se dividiam em dois momentos: primeiramente, visionava, identificava e catalogava os

¹⁹ Sistema de classificação de 1 a 9. Por norma, salvo exceções, um material fílmico de uma obra torna-se viável para projeção em sala desde que obtenha tanto no estado geral como no estado de projeção uma classificação igual ou superior a 5.

²⁰ Para obtenção dos valores (metros e frames) de cada bobine, a contagem iniciava-se no primeiro *frame* a “negro” antes do primeiro *frame* de imagem e terminava no último *frame* de imagem da bobine.

materiais fílmicos preenchendo a respectiva de ficha de cadastro técnico em papel, e de seguida inseria esses mesmos dados na base de dados digital.

Todavia, é importante referir que desde cedo me apercebi que o trabalho executado neste sector **tinha influência nas tarefas executadas em outras áreas e sectores do ANIM** como por exemplo, na área da Gestão de Cofres (que depende da numeração atribuída pela Identificação para acomodar corretamente os materiais nos cofres), no Acesso (que depende das informações contidas nas fichas de cadastro técnico, para saber que materiais fílmicos disponibilizar para utilização) ou na Catalogação que irei analisar de seguida.

No sector da Catalogação, onde exerci funções de 14 a 16 de Outubro, fui responsável por concluir o “bilhete de identidade” das *fichas de obra*²¹ iniciadas no sector da identificação, ou seja, tinha que recolher os restantes dados catalográficos, nomeadamente os dados **técnicos** e **artísticos** das obras de onde advinham os materiais fílmicos identificados²² (ver exemplo do anexo XIV) e posteriormente introduzi-los na base de dados nos respectivos separadores da ficha de obra digital (ver anexo XV). Este facto sustenta a ideia já apresentada da existência de uma **complementaridade de funções** entre os sectores da Identificação e Catalogação - pois não só a Catalogação conclui o trabalho iniciado pela Identificação (a ficha de obra), como ao mesmo tempo, as funções a desempenhar pela Catalogação, dependem do trabalho desenvolvido no sector da Identificação, isto é, dos materiais fílmicos que vão sendo inventariados. Foi tendo já em conta esta **relação, de complementaridade e interdependência entre sectores do ANIM**, que apresentei antecipadamente no subcapítulo **1.2.1** da **Parte II** deste relatório, o sector da Identificação como o “**coração do ANIM**”, pois não só são as tarefas nele realizadas que estão na origem da história dos filmes no arquivo, como também é após a identificação dos materiais que a história das obras no ANIM passa a existir e passa a ser construída por as outras áreas do ANIM como a Catalogação, a Gestão de Cofres, Revisão, Reparação, Laboratório e o Acesso.

²¹ As fichas de obra são constituídas por: a lista de todos os materiais existentes de uma obra – onde cada material contem a respectiva ficha de cadastro técnico - as fichas técnica/artísticas e os resumos.

²² O sector da Catalogação, assim como todos os outros sectores do ANIM, recebe um alerta informático sempre que ocorre uma alteração ou são inseridos novos filmes/fichas de cadastro na base de dados digital.

b) **Novos Suportes**

Na minha passagem de duas semanas (de 20 a 31 de Outubro) por este sector fui incumbido de duas funções: a “migração de conteúdos” digitais para fins de preservação e catalogação/conservação de cassetes de vídeo. Em relação à primeira função, era responsável por visionar filmes digitais no *easyDCP*²³ e verificar se existiam anomalias (informação perdida ou danificada), por outras palavras, tive que averiguar se o conteúdo dos suportes depositados estava nas condições ideais para ser duplicado e preservado para um novo suporte (o LTO). No que toca à catalogação e conservação de cassetes vídeo, as minhas funções foram semelhantes aquelas desempenhadas no sector da Identificação, ou seja, tive que verificar o conteúdo, identificar o formato e catalogar o material vídeo, de acordo com a nomenclatura específica do arquivo dos Novos Suportes (ver anexo XVI) – inserir esses dados na ficha obra existente na base de dados do ANIM²⁴ - e de seguida arrumar essas cassetes no cofre climatizado apropriado.

c) **Aparelhos Museológicos**

Segundo Teresa Parreira, responsável do sector, o objectivo máximo é *“inventariar e catalogar o maior número de equipamentos possíveis. Isto porque antigamente estes [os equipamentos] apenas vinham como “extras” do depósito das películas e não eram catalogados”*.

Assim, entre 17 e 21 de Novembro, dias que permaneci neste sector, tive que elaborar fichas de inventário para os equipamentos, catalogá-los de acordo com código da coleção/tipologia (ver anexo XVII) e por fim realizar a respectiva conservação, que neste caso se resumia à limpeza das impurezas existentes (óleo, ferrugem...). No anexo XVIII encontramos uma ficha de inventário preenchida por mim. Atendendo a essa ficha, posso ainda referir que ao trabalho de inventariação dos equipamentos era um inerente uma constante trabalho de pesquisa e investigação técnico-histórica sobre os mesmos. As fichas de inventário são de facto

²³ Programa informático específico para leitura de suportes digitais.

²⁴ Visto trabalhar com um espólio com sistemas de identificação e catalogação diferentes do espólio filmico, o sector dos novos suportes possui na base de dados do ANIM, um espaço correspondente à coleção vídeo onde se encontram as fichas de obra inventariadas.

ponto de partida para a organização das exposições²⁵, sendo essa a razão pela qual no subcapítulo **1.2.1**, apresentei este sector como sendo crucial para a subsistência da parte “museu” da CP.

d) **Acesso**

No sector do Acesso permaneci de 3 a 14 de Novembro e tive como função descrever e indexar o conteúdo de imagens em movimento recentemente preservadas pelo ANIM e sobre as quais existia pouca informação na base de dados. Foi-me então facultada uma lista de visionamento (ver segmento no anexo XIX) composta maioritariamente por cinema de atualidades da época entre 1950-1986 nomeadamente jornais cinematográficos (como a "*Rivus Pathé Magazine*" e "*Imagens de Portugal*", por exemplo), filmes de propaganda da altura do regime anterior ao 25 de Abril e curtas-metragens documentais. A minha função foi visionar esses filmes e criar fichas de indexação, por outras palavras, num discurso sintético, mas detalhado, descrever o conteúdo fílmico dos materiais como se pode constatar no anexo XX, em que encontramos uma ficha indexação realizada por mim. Para além desta lista, tive a oportunidade de colaborar na indexação de 7 edições do *Jornal Português* (ver exemplo do anexo XXI) que a CP-MC pretende lançar este ano em DVD.

É importante salientar que, após conviver com a Sara Moreira, responsável deste sector, pude não só compreender que as fichas de indexação eram cruciais para facilitar a pesquisa dos conteúdos, mas também perceber que o *acesso* é o sector do ANIM que **mais depende** do trabalho produzido nos outros sectores para executar o seu: depende, em primeiro lugar, como referido anteriormente, das fichas de cadastro técnico realizadas no sector *Identificação* que são o elemento base do seu trabalho, pois a informação nelas contida (o tipo de produção (estrangeira ou portuguesa) e o estado/estatuto (por exemplo) influenciam consequentemente as condições de acesso a um material fílmico; depende igualmente do sector da *Revisão* (onde a cópia só se encontra disponível para acesso se estiver sido devidamente revisada) e do *Laboratório* - neste caso são ambos

²⁵ A organização de exposições é um trabalho conjunto que envolve o sector dos Aparelhos Museológicos, o Centro de Documentação (CDI) e a área da programação.

dependentes um do outro, porque por um lado um determinado material fílmico só se torna disponível para acesso se tiver sido devidamente preservado (ou seja se existirem materiais intermédios) e por outro, é o sector do acesso que “*arranja trabalho*” para o laboratório ao realizar protocolos e acordos com instituições exteriores para patrocinarem a preservação e restauro do património cinematográfico nacional.

Em suma, posso reafirmar que este estágio me permitiu não só aprender as técnicas de arquivamento dos diversos tipos de materiais fílmicos, como também cumprir o principal propósito deste relatório: entender o mecanismo de funcionamento do arquivo e o seu papel na construção da identidade e memória colectiva — um processo que se inicia na conservação/preservação dos materiais fílmicos e culmina na sua exibição em sala, neste caso agendada pela área da Programação — que enfatiza o poder da cinemateca e do arquivo — ao escolher as obras fílmicas a exhibir, obras a partir das quais se torna possível a constituição de memórias colectivas e individuais - a programação completa o momento em que o “lado oculto” das cinematecas — os seus cofres e arquivo — vem ao escuro das sessões”(Bénard da Costa, 1989). Neste sentido, pode dizer-se que existe na CP-MC em geral, no ANIM em particular, uma **complementaridade multidisciplinar entre as diversas áreas de trabalho** (e respectivos profissionais das mesmas), onde todas elas se encontram de forma mais ou menos direta, interligadas entre si numa espécie de “**teia de interdependência**” que apresenta um objectivo em comum, a salvaguarda do património — é por este facto que é atribuído à CP-MC, os papéis de “guardião da memória colectiva” e “divulgador/programador cultural”, pois as atividades por esta desenvolvidas não só contribuem, ou melhor, moldam, a memória e identidade colectiva da sociedade, como de forma específica e diversificada vão influenciar a memória e identidade individual de cada um *nós* que somos parte integrante dela.

As tarefas realizadas ao longo do estágio no interior do ANIM e a convivência diária com os profissionais das diversas áreas, permitiram-me constatar que a instituição — o ANIM em particular e a CP-MC no geral — é atualmente influenciada por um conjunto de factores, uns internos (estruturais, técnicas, económicas), outros externos (questões políticas) que conseqüentemente, dão origem a lacunas que

dificultam e limitam o cumprimento da sua missão, ou seja, a preservação do património cinematográfico português, que como tem vindo a ser reflectido ao longo deste relatório, se revela parte estruturante da identidade social e memória colectiva da nossa sociedade. Este facto, acabou não só por impulsionar um questionamento sobre esses mesmos factores e lacunas, como me encorajou a executar uma investigação em busca de argumentos, de hipóteses de resolução. Assim, no último capítulo deste relatório, irei não só expor os problemas que afectam a CP-MC/ANIM, como apresentar uma hipotética proposta de equacionamento dos mesmos, de forma a melhorar o seu funcionamento enquanto instituição pública.

PARTE IV – PROPOSTA DE EQUACIONAMENTO DA CP-MC/ANIM

A ideia para esta última parte surgiu do facto de ao longo do estágio, à medida que ia executando as tarefas nos diversos sectores, me ir apercebendo de que existem tanto lacunas internas como factores externos que condicionam o arquivo no desempenho das suas funções, ou seja, na salvaguarda do património cinematográfico português. Neste sentido, proponho-me a expor essas condicionantes e apresentar possíveis soluções que podem potenciar um ainda melhor desempenho por parte do ANIM.

As primeiras condicionantes são de facto apresentadas no Relatório de Atividades e Contas de 2014 onde é sublinhado que *“a **carência de fontes de financiamento** que não as Receitas Próprias, tem limitado o cumprimento da missão da CP-MC”* (s/autor, 2014). Ou seja, a falta de apoios financeiros tem, consequentemente, efeitos negativos diretos no desempenho do arquivo, uma vez que as **verbas são insuficientes** para a realização de um maior número de preservações do património português (analógico e digital) e para aquisição de estantes compactas para os novos cofres climatizados, problema que persiste desde de 2012. Neste caso, a solução poderia passar por **uma maior vontade de cooperação por parte da tutela** para que, em conjunto com a CP-MC, se encontrasse uma solução técnica e financeira para a execução de uma melhor política de conservação e preservação, mais eficaz e abrangente.

Outro dos factores impeditivos a um melhor desempenho é a meu ver, o facto do ANIM procurar **uma posição positivista de imparcialidade e de não seleção** em relação aos seus conteúdos – tomemos como exemplo, o facto de ter aceite o depósito massivo do espólio analógico da *ZON/Lusomundo*. A inexistência de um critério de seleção vocacionado para o cinema estrangeiro, levou a que durante a minha estada no sector da Identificação tenha procedido à identificação e catalogação de múltiplos materiais fílmicos de uma mesma obra, que foram conservados nos cofres climatizados que, como referido anteriormente, se encontram mal-equipados devido à falta de estruturas técnicas (prateleiras). Perante este cenário, de falta de recursos técnicos e tendo em conta que cada cópia é composta em média por 5 bobines, será viável o ANIM conservar no seu espólio, por exemplo, 8 cópias do *Matrix* (1999)? Acredito que não. O ideal, neste caso, visto os cofres climatizados estarem já perto do limite de lotação, poderia passar pela criação de um **critério de seleção quantitativo** por parte do CP-MC/ANIM que estabelecesse um número exato de cópias a arquivar por obra, pois se os recursos financeiros e técnicos são finitos, parece-me necessário tomar decisões e fazer opções. Raymond Borde, fundador da Cinemateca de Toulouse, reforça esta ideia, quando se refere ao simpósio de 1980 da FIAF, que diz respeito à existência de seleção nos arquivos fílmicos:

“Decidimos conservar todos os filmes, sejam quais sejam, bons ou maus, nobres ou ridículos, com uma única restrição de ordem económico. Somente escolhemos quando os nossos meios e créditos são insuficientes” (BORDE, 1991:159-160)

Por último, é de salientar a **insuficiente legislação que regulamenta o sector audiovisual**, circunstância que dificulta bastante a missão da ANIM na preservação da cinematografia nacional, especialmente a proveniente do cinema digital, onde, como já referido anteriormente, a sua relação com ANIM acontece somente através do ICA, nomeadamente porque os autores de filmes de produção ou coprodução portuguesa que receberem apoio financeiro da sua parte, se encontram obrigados pela lei (Decreto - Lei nº 124/2013 de 30 de Agosto) a entregar à CP-MC/ANIM “um suporte da versão definitiva” da obra para fins de preservação e divulgação — é de

relevância referir que esta lei sofreu a 2 de Maio do ano passado uma retificação com **Despacho nº 5775/2014**, no qual se estabelece as características técnicas dos “suportes da versão definitiva” a entregar pelos beneficiários ao ICA e à CP-MC. Neste caso, deverão ser entregues suportes digitais em formato DCDM (o formato o ideal para realizar a preservação da obra fílmica por ser um ficheiro não comprimido) ou DCP’s (as cópias distribuídas e exibidas ao público). Neste contexto, tendo como amostra o formato dos suportes provenientes do ICA que manuseei durante a minha passagem pelo sector dos Novos Suportes, é possível afirmar que esta legislação tem sido pouco eficaz na medida em que até à data do término do estágio, os suportes digitais que tinham sido entregues pelos autores eram na sua maioria DCP’s, ou seja, versões já comprimidas das obras que apresentam uma qualidade de imagem inferior em relação ao original – isto não só significa que na falta das obras nos formatos ideais à salvaguarda (DCDM), o ANIM tem realizado a preservação do património digital português, a partir de cópias das obras (que não é de todo o elemento primordial para salvaguarda futura) como também este fenómeno parece espelhar um certo “**desinteresse**” dos autores na garantia da sobrevivência das suas obras nas melhores condições possíveis. Neste sentido, António Medeiros, responsável pelo sector dos Novos Suportes, refere:

“Uma mensagem importante a passar tem a ver com aquilo que é a participação dos produtores e realizadores na preservação das suas obras. É bom que se assumam a urgência e as dificuldades acuais. É importante fazer um apelo claro aos produtores e aos realizadores para que, independentemente daquilo que possamos fazer, também eles passem a ter uma ação mais forte na preservação das suas obras.”(MENDONÇA,2013)

É também de referir que além do desinteresse por parte dos autores beneficiantes, no meu ponto de vista, a legislação de apoio à produção do ICA, apesar de claramente importante para a preservação do património digital, é também ela um outro elemento que impede o bom desempenho do ANIM na salvaguarda do património digital, na medida em que me parece uma legislação

pouco abrangente, tendo em conta o seu rácio entre *obras de estreadas* – *obras beneficiadas*. Vejamos, a partir da análise da lista “Longas Metragens Estreadas em 2014” disponibilizada pelo ICA²⁶, constata-se que ao longo de 2014 estrearam 39 obras portuguesas ou com coprodução, contudo ao proceder à investigação constatei que apenas 17 das 39 obras tinham recebido apoio do ICA. Isto significa que apenas cerca de **44 %**, ou seja, menos metade das obras nacionais estreadas em 2014 é que têm, de melhor ou pior forma, garantida a sua preservação para o futuro. Perante este número, as questões que levanto, são: e as restantes obras que estrearam em 2014, que não receberam qualquer apoio estatal? Quais as suas garantias de sobrevivência para o futuro, uma vez, que são também elas parte do nosso património cultural? Terão elas destinadas ao desaparecimento? Será correto os reduzidos apoios financeiros do Estado e o inexplicável desinteresse e relutância por parte dos autores à realização do depósito voluntário, constituírem entraves à constituição, por parte do ANIM, de um arquivo digital mais adequado - com um maior número de obras nacionais disponíveis para acesso público?

A não consagração, nos últimos 30 anos **de um regime de depósito legal para cinema**, idêntico ao existente para a escrita, faz transparecer que o nosso Estado, não atribui ao domínio cinematográfico a mesma importância que é dada ao domínio da escrita, apesar do cinema, desde 1980, ser considerado património cultural, fonte de conhecimento da sociedade contemporânea. Assim, acredito que se justificava a necessidade de uma maior vontade política por parte do Governo e do Secretário de Estado da Cultura, para a criação de uma legislação nesse sentido, pois é necessário compreender que a existência de uma lei iria significar uma maior taxa de sobrevivência da produção nacional ao longo dos próximos anos, sendo, neste sentido, uma medida necessária que não se revela já apenas, um interesse colectivo da CP-MC, mas também dos autores, na medida em que seria claramente vantajoso para estes (cultural e economicamente) garantir a sobrevivência das suas obras a longo prazo (COSTA, 1999).

A CP-MC apresentaria muito melhores resultados, se resolvesse, com o apoio do Estado Português, as **questões técnicas, financeiras e legislativas** que se

²⁶ Disponíveis em: <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2670.pdf>

encontram associadas aos problemas acima expostos. Tornando minhas as palavras proferidas por José Manuel Costa, apenas três anos depois da inauguração do ANIM:

“Uma casa (adequadamente equipada e financiada), uma política e uma lei constituem a plataforma tripartida básica para resolver o problema patrimonial. (...) É portanto em relação a este conjunto que há que avaliar o que se fez e a situação em que hoje nos encontramos» (COSTA, 1998:18)

Em suma, creio que a CP-MC/ANIM, enquanto única instituição a zelar pelo património cinematográfico, merecia uma maior atenção por parte da tutela que deverá pensar o que será deste tipo de património – fragmentos de memória e reflexos da nossa sociedade – daqui a 30-40 anos, na medida em que com revolução digital avançamos para um futuro cada vez mais efémero que enfatiza a desterritorialização e deslocalização da sociedade.

CONCLUSÃO

O Arquivo é, desde da sua origem, uma ferramenta estratégica, poderosa e complexa, que influencia a construção de memórias/identidades e a nossa compreensão da sociedade, pois são repositórios da memória de diversos grupos sociais. É esta, em traços gerais, a principal conclusão que retiro de todo este relatório. Com a reflexão teórica, apercebi-me da complexidade que envolve a temática do arquivo, campo hoje ainda fértil para futuras reflexões, assim como compreendi qual a relação deste com o cinema. No estágio realizado no Arquivo Nacional de Imagens Movimento, compreendi que o bom funcionamento do arquivo depende em grande parte da existência ou não de uma simbiose entre os técnicos que lá desempenham funções, e que ao lidarem com uma arte tão frágil como a arte cinematográfica, se deparam numa luta constante contra ao tempo e contra o esquecimento, com intuito de tornar esta arte acessível ao público. É importante que a sociedade se aperceba do real valor da existência do ANIM e da CP-MC, que encare estas instituições, menos como um depósito de “filmes antigos” e mais como uma fonte de conhecimento e compreensão da sociedade, por outras palavras como um lugar no qual se torna possível a articulação do passado com o presente para garantir um futuro.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL CARDOSO, Joana(2014), “Cinemateca cheia de novos planos e esperança de resolver velhos problemas”. Jornal PÚBLICO. 27 de Outubro. Página consultada a 3 de Novembro de 2014 <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/uma-cinemateca-cheia-de-novos-planos-e-de-esperanca-de-resolver-velhos-problemas-1674302>

BELL, F.DAVID (2004). “Infinite Archives”. SubStance, Issue 105 (Volume 33, Number 3), 2004, pp. 148-161

BÉNARD DA COSTA, João (1989), “Os cofres fortes”, Independente, 14-04-1989

BÉNARD DA COSTA, João (1998), “Anos da Cinemateca”, *Cinemateca: 40 anos de actividade*, Edições da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp.10-15

BORDE, RAYMOND (1984) , “The fragile art of film, The Unesco Courier, 6 de Agosto de 1984, pp. 4-6

BORDE, Raymond (1991), *Los Archivos Cinematográficos*. Valencia. Textos Minor, Ediciones Filmoteca Generalitat Valenciana (IVAECM)

CONNERTON, Paul (1989), *Como as Sociedades Recordam*, Celta Editora, 1999

COSTA, José Manuel (1998), “A Cinemateca, o Património e a Política de Património ao longo da última década”, *Cinemateca: 40 anos de actividade*, Edições da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp.16-37

COSTA, José Manuel; MACHADO, Rui (2014), “A Cinemateca em contexto de mudança – Conferência de Imprensa da Direcção da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema”, 27 de outubro de 2014. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Dia-do-Patrimonio--Conferencia-de-Imprensa.pdf>

DERRIDA, Jacques (1995), *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, Relume Dumará, 2001

DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard (1996). *Echographies of Television – Filmed Interviews*. Trad. Bakorek, Blackwell Publishers, 2002

DOANE, Mary Ann (2002) *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

ESPERANÇA, Eduardo (1989), *Para uma Ontologia do Arquivo de Imagens em Movimento*, Universidade Nova de Lisboa, 1989

ERNST, Wolfgang; FAROCKI, Harun (2004). *Towards an Archive for Visual Concepts*. In: Thomas Elsaesser (ed) Harun Farocki. *Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 261-286.

FOSTER, Hal (2004), "An Archival Impulse", *October*, Vol- 110, MIT Press, Outono de 2004, pp- 3-22

FOUCAULT, Michel (1969), *Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Filipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008

FOUCAULT, Michel (1975), *Vigiar e Punir – Nascimento da Prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Editora Vozes, Petrópolis, 2004

FOUCAULT, Michel (1994), *Dits et Écrits I – 1954 – 1969*, Paris: Gallimard

GANILHO MARQUES, Joana (2013), "Museus Locais: conservação e produção da memória colectiva", *Revista Vox Musei - Arte e Património*, Vol. 1 – Nº2, 2013, pp. 235-246

GIL, Inês (2009), "Filme, Fotografia e Memória Invisível", *Revista de Comunicação e Linguagens – Escrita, Memória, Arquivo*, Nº 40, Outubro de 2009, pp. 147-152

GUASCH, ANNA MARÍA (2013), "Entrevista con Anna María Guash", Barcelona, 26 de Novembro de 2013. Disponível em: <http://globalartarchive.com/es/anna-maria-guasch/obras-recientes/entrevista-con-anna-maria-guasch/>

HALBWACHS, Maurice (1950), *A Memória Colectiva*. Presses Universitaires de France, Paris, 1968

HUYSEN, Andreas (2000), *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, cap. 1, p. 9-40.

KAPLAN, ELISABETH (2000), "We Are What We Collect, We Collect What We Are: Archives and the Construction of Identity. The American Archivist, Vol. 63 (Spring/Summer 2000), pp. 126 – 151

LE GOFF (1968), *História e Memória* . Trad. Bernardo Leitão, Campinas: UNICAMP, 1992

MATUSZEWSKI, Bosleslaw (1898), "Uma nova fonte histórica". Tradução de Daniel Caetano. *In: Contracampo* nº34, 2001.

MENDONÇA, Luís (2013), "Cinemateca/ANIM: arquivo sob perigo". À Pala de Walsh. 27 de Setembro. Página consultada a 5 de Outubro de 2014. Disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2013/09/cinematecaanim-arquivo-sob-perigo/>

NORA, Pierre (1989), "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", Representations - Special Issue: Memory and Counter-Memory, Nº 26, University of California Press, Primavera de 1989, pp.7-24

ORWELL, GEORGE (1949), 1984. Disponível em : <http://www.planetebook.com/ebooks/1984.pdf>

POLLAK, Michael (1989). "Memória, Esquecimento, Silêncio" *in: Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

TRINDADE, LUÍS (1999). "Amor de Perdição", Revista *Vida Mundial*, nº14. Disponível em: <http://ofuncionariocansado.blogspot.pt/2009/05/joao-benard-da-costa-entrevista-vida.html>

SCHWARTZ, Joan M; COOK, Terry. (2002), "Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance". *Archival Science* 2:3-4(2002)171-185.

SEKULLA, Allan (1986), "The Body and the Archive", *October*, Vol. 39, The MIT Press, Inverno de 1986, pp. 3-64

S/ AUTOR (2014), Relatório de Atividades 2014, Edições da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Janeiro de 2015

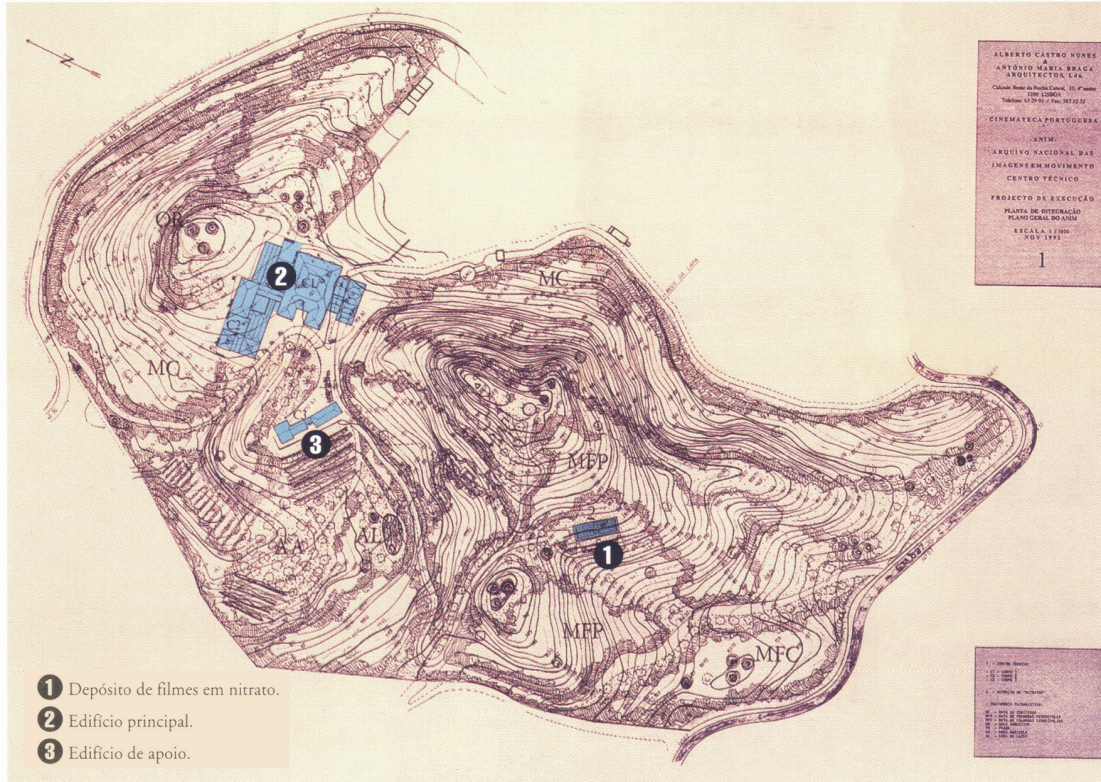
LEGISLAÇÕES

Lei 7/71, de 7 de Dezembro da Presidência da República. Diário do Governo - 1ª Série, Nº286, de 07.12.1971 . Disponível em : <http://dre.tretas.org/dre/33089/>

Decreto Lei nº 124/2013, de 30 de Agosto da Presidência do Conselho de Ministros. Diário da República, 1.ª série — N.º 167 — 30 de agosto de 2013. Disponível em: <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2585.pdf>

Despacho nº5775/2014 do Gabinete do Secretário de Estado da Cultura. Diário da República, 2.ª série — N.º 84 — 2 de maio de 2014. Disponível em: <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2821.pdf>

ANEXOS



Anexo I – Planta geral do ANIM
Fonte: ANIM



Anexo II – Planta do edifício técnico principal
 Fonte: ANIM



Anexo III – Visionamento para identificação de um material fílmico da obra *À Flor do Sal* (1986) de João César Monteiro.

Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

Arquivo Nacional das Imagens em Movimento

SECTOR DE IDENTIFICAÇÃO

FICHA DE CADASTRO TÉCNICO

- - - /

TÍTULO NA PELÍCULA _____

TÍTULO DA OBRA _____

TÍTULOS ALTERNATIVOS _____

TÍTULO NAS LEGENDAS _____

VERSÃO _____

ANO _____ PAÍS ORIGEM _____

ORIGEM - _____

DURAÇÃO	METRAGEM	STOCK E ANO	PROCESSO PB/COR	PROCESSO SOM	A R

ESTATUTO - MAT ET CVR CV_ OM

ESTADO GERAL - 9 8 7 6 5 4 3 2 1

QUALIDADE PROECÇÃO - 9 8 7 6 5 4 3 2 1

OBS.:

DATA: ____/____/____

ASS: _____

Anexo IV – Ficha de cadastro técnico em papel

Fonte: ANIM

EASTMAN YEAR CODES

N/S 1982 ○ □ △ Pathe (France) only

LATENT IMAGE EDGEPRINT CODES FOR MOTION PICTURE FILMS

1982	○ □ ×	1995	÷ □ △	2008	÷ ÷ ○
1983	× △ ×	1996	× ○ △	2009	× ÷ ○
1984	△ □ △	1997	× □ △	2010	△ ÷ ○
1985	□ ○ △	1998	× △ △	2011	○ ÷ ○
1986	△ ○ △	1999	○ × △	2012	□ ÷ ○
1987	□ △ △	2000	□ □ △	2013	÷ △ ○
1988	÷ ÷ △	2001	△ △ ○	2014	÷ ○ ○
1989	× ÷ △	2002	○ □ ○	2015	÷ □ ○
1990	△ ÷ △	2003	○ △ ○	2016	× ○ ○
1991	× ÷ ×	2004	△ □ ○	2017	× □ ○
1992	□ ÷ △	2005	□ ○ ○	2018	× △ ○
1993	÷ △ △	2006	△ ○ ○	2019	○ ○ ○
1994	÷ ○ △	2007	□ △ ○	2020	□ □ ○
				2021	△ △ △

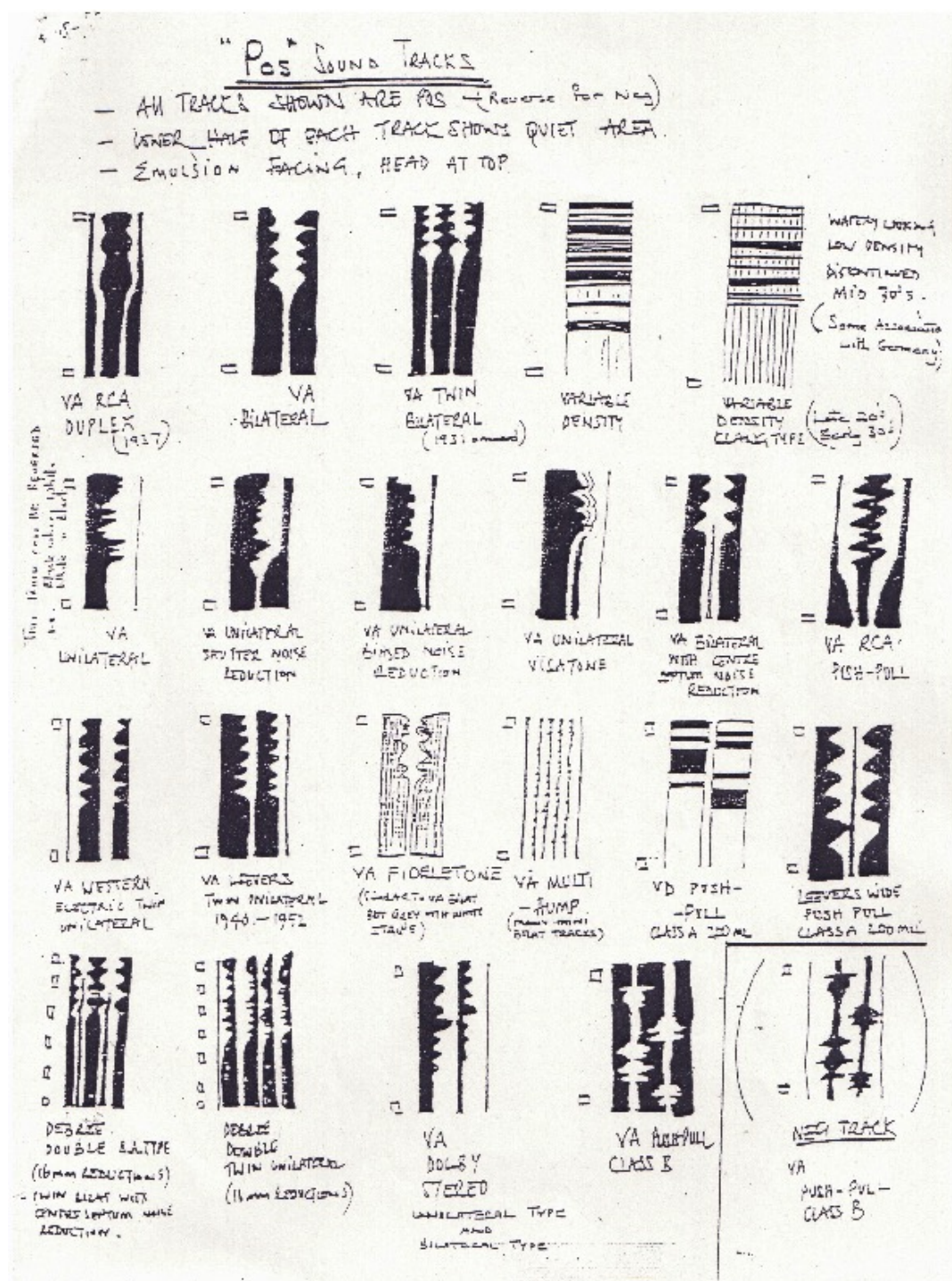
ITALIAN
 CANADA
 U.K.
 FRANCE
S.A.F.E.T.Y

8/83

Anexo V – Símbolos criados pela da Kodak/Eastman para identificar os anos das películas
 Fonte: ANIM



Anexo VI – Exemplo das pistas de som impressas na emulsão da película
Fonte: *Wikipédia*

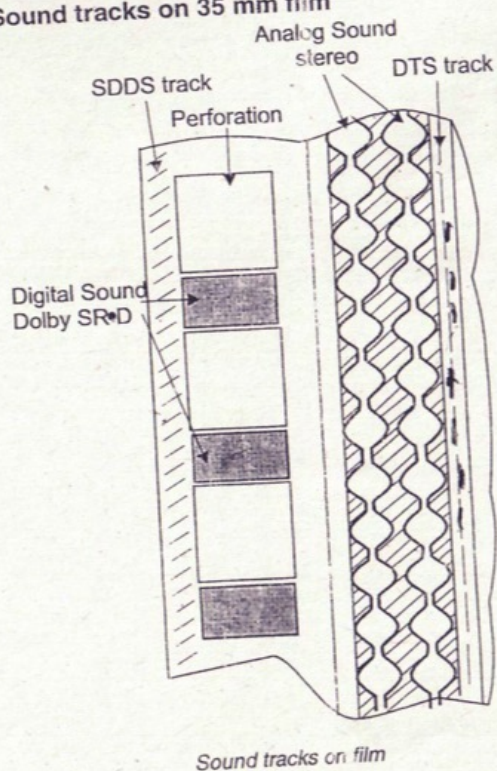


Anexo VII – Tipos de pistas de som analógico

Fonte: ANIM

3.2.1.11 Sound Devices

Sound tracks on 35 mm film



The analog sound is written as double spikes track on the film. The height of the amplitude appropriates to loudness, frequency to tone pitch.

The information about digital sound DOLBY SR•D is encoded between the perforations holes.

The information about digital sound DTS is encoded between film picture and analog sound track.

Anexo VIII – Esquema representativo de todos os tipos de pistas de som, analógicas e digitais.

Fonte: ANIM/ Manual de instruções da moviola

CINEMATECA PORTUGUESA
ARQUIVO NACIONAL DAS IMAGENS EM MOVIMENTO

NUMERAÇÃO DO ESPÓLIO DA CINEMATECA PORTUGUESA

NITRATOS

Curta-Metragens
(até 1400ms/35mm)
(até 560ms/16mm)

Cópias P/B.....10000
Cor.....30000
Outros P/B.....30000
Cor.....40000

Longas-Metragens

Cópias P/B.....50000
Cor.....60000
Outros P/B.....70000
Cor.....80000

ACETATO OU POLIESTER (Material não inflamável)

Curta-Metragens
(até 1400ms/35mm)
(até 560ms/16mm)

Cópias P/B.....100000
Cor.....200000
Outros P/B.....300000
Cor.....400000

Longas-Metragens

Cópias P/B.....200000
Cor.....600000
Outros P/B.....700000
Cor.....800000

Material degradado (síndrome do vinagre)900000

221 2- 23021

0

66802

ATENÇÃO: FOLHA DE INVENTÁRIO

NITRATO

1400 m 35m
560 m 16m

Anexo IX - Numeração do espólio analógico da CP-MC/ANIM

500001.35.PSC.5/5

a) b) b) c)

a) - Número de ordem de acordo com os critérios atrás estabelecidos

b) - Formato da película

c) - Natureza do material

d) - Número de bobines do material

NATUREZA DOS MATERIAIS

Negativo de Imagem de Filme Mudo	N
Negativo de Imagem de Filme Sonoro	NI
Negativo de Som	NS
Internegativo de Imagem de Filme Mudo	IN
Internegativo de Imagem de Filme Sonoro	INI
Internegativo de Som	INS
Internegativo Sincrono (Contratipo)	INSC
Interpositivo de Imagem de Filme Mudo	IP
Interpositivo de Imagem de Filme Sonoro	IPi
Interpositivo de Som	IPS
Interpositivo Sincrono (Master)	IPSC
Cópia de Filme Mudo	P
Cópia Muda de Filme Sonoro	PI
Cópia Sincrona	PSC
Cópia de Montagem	M
Rushes Positivas	RP
Rushes Negativas (Restos)	RN
Som Magnético	MAG
Cópia de Som Óptico	PS

Anexo X – Sistema de numeração e nomenclatura de catalogação do espólio analógico da CP-MC/ANIM

Fonte: ANIM

ESTADOS DE REVISÃO DO MATERIAL FÍLMICO

ESTADO	EMULSÃO (onde se grava)	SUPORTE (16 ou 35 mm)	PERFURAÇÕES
9	Não existem danos visíveis. Material excelente.	Não existem danos visíveis. Material excelente.	Não existem danos visíveis. Material excelente.
8	Riscos muito superficiais e muito ocasionais.	Riscos muito superficiais e muito ocasionais.	Perfuração muito ligeiramente forçada.
7	Riscos profundos (mas que não deixam passar a luz) e muito ocasionais.	Riscos pouco profundos e mais frequentes. Colagens até 5 por bobine.	Ligeira perda de material em algumas perfurações.
6	Riscos pouco profundos e mais frequentes.	Riscos profundos (mas que não se projectam demasiado) e ocasionais. Colagens até 10 por bobine.	Existem cortes em V não superiores a 2 por bobine.
5	Riscos profundos (mas que não deixam passar a luz) e mais frequentes.	Riscos profundos (mas que não se projectam demasiado) e mais frequentes. Colagens em número superior a 10 por bobine. Película rasgada em vários sítios.	Cortes em V superiores a 2 por bobine.
4	Riscos profundos (que deixam passar a luz) e frequentes. Sujidade varia em estado irreversível (ferrugem, bolor, etc.)	Riscos profundos (que se projectam bastante) e frequentes.	Perda evidente de material, embora espacada.
3	Riscos profundos (que deixam passar a luz) e muito frequentes. Marca de dentes na película em número significativo.	Riscos profundos (que se projectam bastante) e muito frequentes. Película ressequida. Difícil aderência das colagens que se separam com facilidade.	As perfurações partem-se com facilidade.
2	Emulsão quebradica. Início evidente de degradação da cor.	Início evidente de decomposição acética (cheiro, perda de rigidez, formação de cristais).	Ausência de perfurações em grandes troços da película (um só lado).
1	Danos irreversíveis na emulsão. Cor totalmente degradada.	Danos irreversíveis no suporte. Decomposição acética totalmente instalada.	Ausência de perfurações em grandes troços da película (em ambos os lados)
	LIXO	LIXO	LIXO

Anexo XI - Sistema de classificação do estado dos materiais fílmicos

Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema
Arquivo Nacional das Imagens em Movimento
SECTOR DE IDENTIFICAÇÃO

FICHA DE CADASTRO TÉCNICO

608476 -35-PSC - 7.17

TÍTULO NA PELÍCULA QUINTO IMPÉRIO - ONTEM COMO HOJE

TÍTULO DA OBRA QUINTO IMPÉRIO - ONTEM COMO HOJE

TÍTULOS ALTERNATIVOS _____

TÍTULO NAS LEGENDAS _____

VERSÃO V.O (versão original)

ANO 2004 PAÍS ORIGEM PORTUGAL / FRANÇA

ORIGEM - - - - - - 1

DURAÇÃO	METRAGEM	STOCK E ANO	PROCESSO PB/COR	PROCESSO SOM	AR
127 min	3465,8 metros	KODAK 2004	EASTMANCOLOR	DOLBY SR-SRD	1166

ESTATUTO - ☐ MAT ☐ ET ☐ CVR ☒ CV ☐ OM

ESTADO GERAL - ☐ 9 ☒ 8 ☐ 7 ☐ 6 ☐ 5 ☐ 4 ☐ 3 ☐ 2 ☐ 1

QUALIDADE PROECÇÃO - ☐ 9 ☒ 8 ☐ 7 ☐ 6 ☐ 5 ☐ 4 ☐ 3 ☐ 2 ☐ 1

OBS.:

REALIZADOR: MANOEL DE OLIVEIRA

- POLYESTER
- CÓPIA SÍNCRONA ZERO (INFORMAÇÃO ANTES
RÉTULO ICAM)

- Na bobine 1 - existência de riscas superficiais do lado
da emulsão

Bobinas

- ① 26335 f/500,4 m ⑤ 24432 frames/464,2 m
② 29100 f/560,5 m ⑥ 26435 frames/502,3 m
③ 26290 f/499,5 m ⑦ 25016 frames/475,3 m
④ 24398 f/463,6 m

Anexo XII – Ficha de cadastro técnico em papel, totalmente preenchida

BD ANIM-Cinemateca Portuguesa

Ficheiro Editar Ver Inserir Ferramentas Janelas Ajuda

Pergunta Resultados

Lista Filme 1 filme(s) encontrado(s)

Quinto Império Ontem Como Hoje (O)

Ficha Técnica Actores Resumo Direitos Materiais Index Filme 1 de 1 encontrados.

Lista Mat Material

STOP 608476 35 PSC 7 Estado: 8 Qualidade Projeção: 8 Estatuto: CV

Cadastro Movimentos Revisões Alterações Material 2 de 8 existentes.

Título Película: O Quinto Império Ontem Como Hoje Versão: Lavagens

Título Legendas: ARP: 1:1.66 AR: 1:1.66

Nº Aquisição: 267AD/14 Metragem (m): 3466

Stock e Ano: Kodak 2004 FPS: 24

Processo cor/pb: Eastmancolor

Processo som: Dolby SR- SRD Duração (min): 127

Notas Breves:

Origem do Material:

Observações: Polyester Bobine 1 - existência de riscos profundos do lado da emulsão em alguns fotogramas Réda ICAM - Cópia Sistema Zero

Data Actualização: 06-10-2014

Responsável: Rui Machado

Anexo XIII: Ficha de cadastro técnico **informatizada** referente a um material fílmico da obra *O Quinto Império – Ontem Como Hoje* (2004), de Manoel de Oliveira. Uma vez que existiam já outros materiais, neste caso outras cópias, identificadas e catalogadas o estatuto atribuído foi de CV (Cópia de Visionamento).

Quinto Império Ontem Como Hoje (O)

Origem: Portugal/França
 Ano: 2004
 Realizador: Manoel de Oliveira
 Resumo: Este filme a que dou o título de O QUINTO IMPÉRIO - ONTEM COMO HOJE baseia-se na peça teatral EL-REI SEBASTIÃO, de José Régio. José Régio (1900 a 1968) foi crítico, poeta, dramaturgo, romancista e ensaísta, figura cimeira do seu tempo e de hoje, segundo uma sua própria declaração, pretendeu analisar o Rei, o Homem e a mítica personagem. O rei Sebastião, depois da estrondosa derrota na Batalha de Alcacer-Kibir (1578), mais conhecida pela Batalha dos Três Reis, e por jamais ter sido identificado o seu corpo após a batalha, se tornou o mito do Encoberto, ele que fora antes o Desejado e o destinatário ao mito. Mito, aliás cantado e exaltado nos sermões do Padre António Vieira (Século XVII), pelo filósofo Sampaio Bruno (Século XIX) e (no Século XX) pelo poeta Fernando Pessoa, e pelo filósofo José Marinho, entre outros escritores e psicólogos portugueses, como ainda por estudiosos estrangeiros. Curiosamente, este mito também faz parte da mitologia muçulmana com a mesma nomenclatura do Encoberto e, tal como o rei Sebastião, é suposto vir a acontecer o mesmo com o Óman muçulmano (o da décima segunda geração) cuja crença comum é a de que virá num cavalo branco, em uma manhã de nevoeiro para derrubar definitivamente o mal do mundo e estabelecer a concórdia entre os povos. (Manoel de Oliveira)

2014: validação direitos

EQUIPA TÉCNICA

Cargo	Nome	Obs
Vestuário:	Isabel Branco	
Autor:	José Régio	
Obra Original:	"El Rei Sebastião"	
Director Produção:	Alexandre Cebrian Valente	
Data e Local Estreia:	Monumental-Saldanha (Lisboa)	
Tipo de Obra:	Peça	
Realização:	Manoel de Oliveira	
Montagem:	Valerie Loiseleux	
Data e Local Estreia:	Alvaláxia (Lisboa)	27 de Janeiro de 2005
Fotografia:	Sabine Lancelin	
Produtor:	Paulo Branco	
Produção:	Madragoa Filmes	
	Gemini Filmes	
Diálogos:	Manoel de Oliveira	
Direcção Som:	Philippe Morel	
Consultor:	P. João Marques	Conselheiro Histórico
Anotação:	Júlia Buísel	
Decoração:	Maria José Branco	
Distribuição:	Atalanta Filmes	
Misturas:	Jean-Pierre Laforce	
Argumento:	Manoel de Oliveira	
Assistente Realização:	José Maria Vaz da Silva	
Música:	Carlos Paredes	

ACTORES

Nome	Papel
Ruy de Carvalho	Conselheiro
José Manuel Mendes	Conselheiro
Luís Lima Barreto	Conselheiro
Rogério Samora	Nobre + D. Sancho I
José Wallenstein	Nobre + D. João I
Filipe Cochofel	Nobre + D. Duarte
Carlos Gomes	Nobre + D. Manuel
João Reis	Fidalgo + D. João II
Rui Morrison	D. Afonso IV
Ricardo Trêpa	El Rei Sebastião
Luís Miguel Cintra	Simão, Sapateiro Santo + Voz Off
Glória de Matos	Rainha D. Catarina
Miguel Guilherme	Truões
Leonor Baldaque	Voz do Coro Feminino
António Costa	Nobre
Nuno M. Cardoso	Nobre
Ramón Martínez	Nobre
Nicolau Pais	Moço da Câmara
John Romão	Moço da Câmara
João Pedro Vaz	Fidalgo + D. Afonso V
Maria Isabel Oliveira	Voz do Coro Feminino
David Almeida	Truões
Melanie Cunha	Voz do Coro Feminino
António Reis	Voz Off + D. João III

MATERIAIS	VERSÃO	EST	E	QP	DUR	NOTAS
608476.35.PSC.7		CV	8	8	127	

Anexo XIV – Dados catalográficos, nomeadamente **equipa técnica, equipa artística** e o **resumo** referentes à obra de onde advém o material fílmico identificado nos anexos XII e XIII.

BD ANIM-Cinemateca Portuguesa

Ficheiro Editar Ver Inserir Ferramentas Janelas Ajuda

1 materiais encontrado(s)

Quinto Império Ontem Como Hoje (O) ✓

Ficha Técnica Actores Resumo Direitos Materiais Index

Ficha Filme nº 19423 País: Portugal/França
Ano: 2004

Tít. Português:
Série:

Outros Títulos Observações

Formato (mm): 35mm Cor/PB: Cor Som/Mudo: Sonoro AR: 1:1,66
Metragem (m): 3466 Processo Cór: Eastmancolor
Duração (min): 127 Processo Som: COMOPT

☐ Notas:

Tipo: Longa-metragem de ficção
Género: Drama, Histórico
Realização: Manoel de Oliveira

Anexo XV: Os dados catalográficos do anexo XIV são distribuídos pelos respectivos separadores -“TÉCNICA”, “ACTORES” e “RESUMO” da ficha de obra informatizada correspondente.

NOMENCLATURA DO ARQUIVO DOS NOVOS SUPORTES

- 1000 000 – DCT Grande, Formato C
- 2000 000 – Betacam SP Grande, Betadigital Grande
- 3000 000 – Betacam SP+, Betacam Digital
- 4000 000 – VHS-C,VHS Hi8,VHS Video 8,VHS Digital 8,DvcPro
- 5000 000 – DAT, mini DV, mini DVcam
- 6000 000 – DV, DVcam
- 7000 000 – DVD
- 8000 000 – VHS com timecode
- 9000 000 – CD, CD-Rom, CDR, CDR

Anexo XVI – Nomenclatura do arquivo dos Novos Suportes

Códigos de Colecções	
10	PC - Pré-Cinema
20	PF - Pequeno Formato (8mm;single-8;Super 8; 9,5mm;16mm; 17,5mm; 28mm)
30	GF - Grande Formato (35mm; 70mm)
40	SOM - Som
50	ILU - Iluminação
60	DEC - Objectos Decorativos
70	DIV - Diversos (objectos relacionados)
80	MAN - Manuais de Instruções
90	LAD -
Códigos Colecção e Tipologia	
10 - Colecção Pré-Cinema - PC	
10.1 Lanternas Mágicas, vidros, etc.	
10 1	1 Placas para Lanterna Mágica
10 1	2 Lanternas Mágicas; megascópios
10 1	3 Acessórios para Lanterna Mágica
10 1	4 Lanternas Mágicas com acessórios
10 1	5 Lanternas Mágicas Cinematográficas
10	
10.2 A. Movimento	
10 2	1 Taumatrópios
10 2	2 Fenaquistiscópios: discos
10 2	3 Fenaquistiscópios: dispositivos
10 2	4 Zootrópio: dispositivos
10 2	5 Zootrópio: bandas e bases
10 2	6 Praxinoscópio: dispositivo c/ acessórios
10 2	7 Praxinoscópio: bandas
10.3 Fotografia	
10 3	1 Daguerrotipo
10 3	2 Visores Fotográficos
10 3	3 Acessórios Fotográficos
10 3	4 Aparelhos Fotográficos
10 3	5 Fotografias estereoscópicas em cartão
10 3	6 Fotografias estereoscópicas em vidro
10 3	7 Fotografias em vidro
10 3	8 Álbuns Fotográficos
10.4 Sombras	
10 4	1 Sombras orientais
10 4	2 Teatros de sombras
10 4	3 sombras: gadgets
10 4	4 sombras: dispositivos
10.5 Óptica	

Anexo XVII - Fragmento dos códigos de inventário dos aparelhos museológicos

Objecto	PROJECTOR CINEMATOGRAFICO 35MM			
Cod. Col. Tip.	30.2.1	Nº Registo	GF2932	Dep/ Loc/ P.
Nome/Mod. Série				
Tema/ Caracterist.	PROJECTOR DE 35MM DE FABRILLO PROSPERO (ARTESANAL); MUDO; COM ESTRUTURA EM MADEIRA E METAL PINTADA EM AZUL (CYAN) COM COMPONENTES EM METAL; POSSUI UM SISTEMA DE PROTEÇÃO MANUAL COM MANIVELA ACOPADA AO CRONO DE PROTEÇÃO; A FONTE DE ILUMINAÇÃO POSSUI UMA LÂMPADA MAZDA DE 100 W./220-230V, UM ESPELHO E UM REFLECTOR; POSSUI DOIS BRAÇOS PORTA-BOBINES ACOPADOS AO CRONO DE PROTEÇÃO (DUAS BOBINES VIERAM COM O EQUIPAMENTO); A ALTURA DA TELA DE PROTEÇÃO É AJUSTÁVEL ATRAVÉS DE MECANISMO			
Accessórios	NA LATERAL DIREITA DO CRONO;			
Autores/ Fabricante				
País Origem		And		
Mat./técnica	METAL, MADEIRA, TINTA AZUL (CYAN)			
Medidas (hxbp)	54 x 5 x 1615 x 30			
Est. Cons.	3			
Prov.		Data Acq.		
Nº Proc.	485 AO/01	Fotias Ant.		
Catalogador	Diogo Nunes Marques	Data	20-11-2014	
Notas	TINTA DANIFICADA PELA FERROAGEM; CRONO DE PROTEÇÃO TINHA ÓLEO BASTANTE LÍQUIDO NO INTERIORE - O ÓLEO SAI PELAS FRESTAS DA ESTRUTURA; FALTA O CAPO CABO DE ALIMENTAÇÃO ELÉCTRICA			

485AO/01

TP/CPMC/Coleção Equipamentos

Anexo XVIII – Ficha de inventário de um projetor de 35mm

Número do material	Título da obra	Realizador	Ano	Duração	Data
8000920	Saúde e Desporto para Trabalhadores Nº 3	Francisco de Castro	1969	20'	
8000947	Serviço de Saúde	Serviços Cartográficos do Exército	1970	20'	10/11/14
8000698	Ao Serviço da Saúde - A Indústria Portuguesa de Medicamentos Especializados	Sousa Pimentel	1951	9' (inc.)	07/11/14
3001243-001-00.02.00.01	E do Longe Se Fez Perto	Elso Roque	1973	10'	05/11/14
6000087-001-00.02.01.20	Oliveira, o Arquitecto	Paulo Rocha	1993	78'	10/11/14
2008168-004-00.46.05.01	Loiça de Barro	António Lopes Ribeiro	1956	8'	04/11/14
3006427-002-00.12.42.01	Portugal de Mil Cores	António Ruano	1971	13'	04/11/14
2005379-003-00.27.58.01	Rivus Pathé Magazine Nº 26		1971	11'	05/11/14
2009954-011-01.26.13.01	Voga Revista Cinematográfica Nº 59	César Guerra Leal	1976	8'	04/11/14
2004845-004-00.46.58.01	O Douro O Rio do Vinho do Porto	Sério Fernandes	1982	5'	04/11/14
2008381-003-01.29.00.01	Rio Douro Fonte de Energia	César Guerra Leal	1964	19'	05/11/14
2008381-001-00.02.00.01	Multiplicação de Sementes Seleccionadas para Exportação	Félix da Cruz	1961	20'	06/11/14
2001594-006-01.15.30.01	Homens da Baleia		1959	12'	31/10/14
2001594-005-01.07.05.01	Actualidades Nº 7	F. Carneiro Mendes	1938	8'	04/11/14
2001594-004-00.48.09.01	Postaes de Portugal	F. Carneiro Mendes	1935	19'	04/11/14
2001594-003-00.30.03.01	Mocidade Portuguesa	F. Carneiro Mendes	1939	18'	05/11/14
2004514-001-00.02.00.01	Central Termoelectrica de Setúbal	César Guerra Leal	1985	33'	06/11/14
2002155-001-00.02.00.01	À Frente do Futuro	César Guerra Leal	1976	10'	07/11/14
2003978-002-00.51.17.01	Sons e Cores de Portugal	Fernando Lopes	1977	11'	05/11/14
2003978-001-00.02.00.01	Um Abraço Português	António Escudeiro	1977	49'	07/11/14
2001077-001-00.02.00.00	Assim Começa uma Cooperativa	Grupo Zero	1976	16'	10/11/14
3001089-002-00.19.34.01	50 Anos de Vidro Plano em Portugal	João Santa Clara	1986	9'	05/11/14
2008186-011-01.44.08.01	Visor Noticiário Nacional de Cinema Nº 74	Perdigão Queiroga	1964	10'	03/11/14
2008186-006-00.56.25.01	Visor Noticiário Nacional de Cinema Nº 68		1963	9'	03/11/14
2008186-004-00.37.00.01	Visor Noticiário Nacional de Cinema Nº 66		1963	10'	03/11/14
2001538-009-01.33.05.01	O 2º Congresso Internacional das Capitais do Mundo	António Lopes Ribeiro	1950	10'	03/11/14
2001088-002-00.16.18.05	Imagens de Portugal Nº 105	António Lopes Ribeiro	1957	28'	04/11/14
2000112-001-00.02.00.07	Undianunu	Rui Vasconcelos	1971	23'	
2010488-003-00.38.31.01	Na Minha Aldeia, Cerveja a Copo	Quirino Simões	1966/69	17'	05/11/14
212100	Benfica Imagem Duma Raça		1965	17' (inc.)	
203412	Moçambique 65	Faria de Almeida	1965	16'	11/11/14
8000952	Almada - Varanda do Tejo	Ricardo Malheiro	1967	18'	07/11/14
600296	Portugal do Meu Amor	Jean Manzon	1967	84'	
200498	A Arte e Ofício de Ourives	Alberto Seixas Santos	1968	10'	
201224	Facim 70	Albano M. Pereira	1970	20'	
209699	Aviões na Agricultura	Francisco Saalfeld	1971	20'	
212948	Bago de Ouro	Francisco Saalfeld	1971	15'	
205376	Facim71		1971	11'	
200788	Peneda-Gerês Parque Nacional	Hélder Mendes	1971	21'	12/11/14
200046	Pistas Náuticas	Silva Brandão	1971	10'	
212729	Feira Avícola e Industrial de Tomar	Miguel Spiguel	1972	11'	11/11/14
212951	Museu Nacional dos Coches	Francisco Saalfeld	1972	12'	
200572	Portugal Camping	Perdigão Queiroga	1973	10'	
200942	França	Jorge Cabral	1975	35'	
207205	Encontro com a Tapeçaria	José Mexia	1980	11'	11/11/14
209639	Reconversão da Cultura da Vinha no Noroeste Português	Alice Gabriela Gamito, Abel Escoto	1974	18'	07/11/14
8000604	Meninos Ciganos	Manuela Bacelar	1975	23'	07/11/14
8000463	Nascer, Viver, Morrer. Paradinha, Moimenta da Beira	Cinequipa	1975	36'	10/11/14
8000111	Assim Começa Uma Cooperativa	Grupo Zero	1976	16'	11/11/14
8000513	Diga-me, o Que é a Ciência? – II	Ana Hatherly	1976	15'	11/11/14
204583	A Mosca da Azeitona (Dacus Oleae)	Félix da Cruz	1976	13'	12/11/14
201612	Rio de Couros	Artur Azedo	1981	21'	12/11/14
3004353-001-00.02.00.01	Hulha Branca	Manoel de Oliveira	1932	10'	
2000014-001-00.02.00.00	Vilaverdinho	Manoel de Oliveira	1964	21'	
8000902	Romance de Vila do Conde	Manoel de Oliveira	1965/2008	6'	13/11/14
3000108-001-00.02.00.01	Portugal Já Faz Automóveis	Manoel de Oliveira	1938	9'	
8000720	As Pinturas do meu irmão Júlio	Manoel de Oliveira	1965	16'	13/11/14
8000434	O Pintor e a Cidade	Manoel de Oliveira	1956	27'	
8000071	O Pão	Manoel de Oliveira	1959	59'	
8000262	O Pão	Manoel de Oliveira	1964	24'	
8000722	Lisboa Cultural	Manoel de Oliveira	1983	61'	
8000071	Famalicão	Manoel de Oliveira	1940	23'	
8000096	A Propósito da Bandeira Nacional	Manoel de Oliveira	1987	7'	
2009409-003-00.25.36.01	O Auto da Floripes	António Reis, Secção de Cinema Experimental do Cine-Clube do Porto, António Lopes Fernandes	1959	57'	

Anexo XIX – Lista de materiais visionados

Imagens de Portugal Nº 105

2001088-002-00.16.18.05

Ficha Técnica:

Locução:	Raul Feio
Produção:	Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas/SPAC
Distribuição:	Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas/SPAC
Fotografia:	Abel Escoto Aquilino Mendes Aurélio Rodrigues João Moreira Manoel de Oliveira (creditado como Manuel de Oliveira) Artur Costa de Macedo Humberto de Matos Cirilo Costa E. Pérez Garcia Fernando Neves Bourdain de Macedo
Direcção Som:	Heliodoro Pires
Iluminação:	Mário Moreira Perdigão Queiroga
Montagem:	Perdigão Queiroga Carlos Marques
Realização:	António Lopes Ribeiro
Laboratório:	Ulyssea Filme (Imagem)

O iate *Britania* chega a Lisboa a 18 de Fevereiro de 1957. Panorâmica do Terreiro do Paço. Embarque da Rainha de Inglaterra, Isabel II, num bergantim, que a leva ao Cais das Colunas. Desembarque da Rainha e do seu marido, o Duque de Edimburgo. Isabel II segue para a tribuna acompanhada pelo marechal Craveiro Lopes (1951-1958). Isabel II cumprimenta Salazar (1933-1968) e o cardeal Manuel Gonçalves Cerejeira.

Desfile militar dos alunos do Colégio Militar, da Guarda Nacional Republicana.

Passeio em coche da Coroa, da Rainha e do Presidente. Noutro coche, seguem o Duque de Edimburgo e Berta Craveiro Lopes. Cortejo segue para a Rua Augusta, passando também na Avenida da Liberdade. Panorâmica do Parque Eduardo VII.

Chegada da Rainha ao Palácio de Belém. Craveiro Lopes oferece um cavalo lusitano à Rainha.

Recepção no Palácio da Ajuda.

Visita do Duque de Edimburgo à fragata *Dom Fernando*.

Visita da Rainha a um bairro do Restelo.

Rainha chega ao Mosteiro dos Jerónimos. Rainha visita o claustro dos Mosteiro dos Jerónimos.

Visita da Rainha e do Duque de Edimburgo ao Museu Nacional dos Coches. Casal real passa pela Avenida da Índia, e pelo Terreiro do Paço. Chegam aos Paços do Concelho. O tenente-coronel Salvação Barreto, recebe os monarcas. Rainha saúda a população, da varanda dos Paços do Concelho. Almoço na Câmara Municipal.

Rainha senta-se na tribuna presidencial do Teatro Nacional de São Carlos, acompanhada pelo marechal Craveiro Lopes. Assistem ao bailado *Inês de Castro*, dançado pelo grupo Verde Gaio.

Chegada a rainha à Batalha. Estátua da Rainha D. Leonor.

Rainha chega à praia da Nazaré. Rainha aprecia a paisagem da Nazaré. Panorâmica da praia da Nazaré.

Chegada do marechal Craveiro Lopes acompanhado de sua esposa ao Mosteiro da Batalha. Chegada de Paulo Arsénio Veríssimo da Cunha (1950-1958). Chegada da Rainha, entre alas de estudantes da Universidade de Coimbra. Entra no mosteiro acompanhada por Eduardo Brásão (1955-1958). Panorâmica do Mosteiro da Batalha. A Rainha dirige-se para a Sala do Capítulo acompanhada por Fernando dos Santos Costa (1950-1958).

Rainha visita a lezíria de Vila Franca de Xira, acompanhada do embaixador de Portugal em Londres. Assistem a exposições de grupos folclóricos de Benavente e Santarém.

A 21 de Fevereiro de 1957, a Rainha vai para o Porto. No Aeroporto da Portela sobe ao estrado acompanhada de Kaúlza Oliveira de Arriaga (1955-1961). Honras militares do Batalhão de Paraquedistas. Manuel Gomes de Araújo (1956-1958) e Paulo Arsénio Veríssimo da Cunha (1950-1958) acompanham a rainha ao avião. Um avião da British European Airways parte da pista.

Isabel II desembarca no Porto. Centro do Porto. Praça da Liberdade. Ponte D. Luís. Cortejo passa na Ribeira do Porto. Chegada ao Palácio da Bolsa. Isabel II agradece a saudação do presidente da Associação Comercial do Porto, no salão árabe. Rainha e o Duque de Edimburgo saúdam a população na varanda do Palácio da Bolsa. Saída da monarca do Palácio da Bolsa. Rainha segue para a Feitoria Inglesa. Rainha entra na Feitoria Inglesa. Rainha dirige-se para o aeroporto.

Resumo: Visita da Rainha de Inglaterra, Isabel II, a Portugal, em Fevereiro de 1957. A monarca visitou Lisboa, Nazaré, Batalha, Vila Franca de Xira e Porto.

Jornal Português N.º 91

00:00:27 – A Feira das Indústrias Portuguesas

O notável certame das indústrias portuguesas que atingiu assinalado êxito, foi visitado pelo chefe do Estado. Acompanhado pelos organizadores e outras individualidades, o Sr. Marechal Carmona afirmou o seu grande apreço por tudo quanto ali constituía magnífica lição sobre as possibilidades e virtudes do trabalho nacional.

O Sr. D. Manuel Gonçalves Cerejeira, Eminentíssimo Cardeal Patriarca de Lisboa, visitou também este segundo ciclo da Feira das Indústrias.

O Sr. Cardeal Cerejeira não escondeu durante toda a sua visita, o interesse que lhe despertaram os diversos agrupamentos da exposição, onde pôde avaliar atentamente os progressos registados em todas as várias indústrias.

Ao retirar-se, o Sr. Cardeal Patriarca dirigiu elogios aos directores da Feira e teve palavras de muita admiração para esta notável iniciativa, eloquente demonstração do desenvolvimento industrial e do trabalho dos portugueses.

00:02:39 – A Festa dos Tabuleiros em Tomar

A linda cidade de Tomar, além das suas belezas panorâmicas e jóias arquitectónicas, tem a riqueza das suas mais nobres tradições históricas, mas o seu povo não deixa também perder nenhuma das suas tão típicas evocações. A Festa dos Tabuleiros é das mais interessantes de quantas se celebram no país. Raparigas e rapazes de todas as freguesias, as noivas e os noivos, as irmãs e os irmãos de todo o concelho, vêm todos nesses dias de alegria participar nas festas dos tabuleiros do pão, curiosas e pesadas pirâmides, enfeitadas com flores e fitas coloridas que transportam os pães oferecidos aos pobres da Misericórdia.

Estas festas atraem a Tomar muitos visitantes, em todas as ruas a multidão assistiu com maior interesse a este espectáculo de verdadeira beleza, em que participaram para cima de 600 tabuleiros, transportando 19 mil pães, todos abençoados na Praça Gualdim Pais, que mais nos parece neste seu tão curioso aspecto, um grande tabuleiro de jogo, em que as pedras com que se joga se chamam alegria, bondade, e virtude.

00:04:07 – Riba d’Ave em Festa

Riba d’Ave é uma das mais formosas povoações do Minho. Riba d’Ave teve a sua grande festa quando se inaugurou solenemente a igreja de São Pedro, cerimónia a que assistiram os Cardeais Patriarca de Lisboa e Arcebispo de Lourenço Marques, carinhosamente recebidos por toda a população, que viveu momentos de intensa alegria.

O Cardeal D. Teodósio de Gouveia descerrou entre aclamações e repiques festivos, a lápide comemorativa daquela inauguração da nova e linda igreja de São Pedro, edificada graças à acção da família de Narciso Ferreira.

O monumento consagra em Riba d’Ave a memória do grande industrial e grande benemérito que deixou uma notável obra de solidariedade social, hoje tão brilhantemente continuada por seus filhos.

Numa das instalações das fábricas foi servido um banquete presidido pelos dois Cardeais, e em que tomaram parte o conde de Riba d’Ave e outras destacadas individualidades.

A Fundação de Narciso Ferreira é sem dúvida uma das mais notáveis do país e a sua acção social atinge grandes proporções. O seu património que conta já importantes melhoramentos como um hospital, um cinema, e um mercado, foi agora enriquecido com um novo quartel dos bombeiros e modernas viaturas, actos a que presidiram Suas Eminências.

As grandiosas festas de Riba d’Ave terminaram nesse dia com a imponente procissão de São Pedro, patrono da freguesia, cuja imagem foi transferida da antiga capela do hospital, para o novo e magnífico templo.

00:06:23 – A visita do Governador do Congo Belga a Angola

O Sr. Dr. Eugénio Jungers, Governador-geral do Congo Belga, visitou recentemente a progressiva capital de Angola. Recebido no aeroporto pelo Governador-geral, Sr. Capitão Silva Carvalho, e pelas mais representativas entidades oficiais, o Sr. Dr. Jungers foi alvo do mais caloroso acolhimento da população da cidade que evidenciou também a sua admiração pelo território belga vizinho. Perante o nosso ilustre hóspede desfilarão os contingentes militares que formavam a guarda de honra.

No palácio do Governo-Geral realizou-se uma solene recepção durante a qual, foram apresentadas ao Dr. Jungers as mais representativas figuras de todos os sectores da vida angolana.

Em nome da Bélgica, o ilustre Governador do Congo prestou homenagem aos portugueses que tombaram na guerra. Acompanhado por autoridades militares e civis, o Dr. Jungers depôs um ramo de flores com as cores nacionais do seu país, e presenciou depois o desfile das tropas indígenas que tomaram parte na cerimónia.

As festas de recepção ao Governador-geral terminaram com admirável espectáculo desportivo realizado no estádio municipal de Luanda, a que assistiram milhares de pessoas, e em que participaram centenas de atletas que executaram numerosos exercícios, que demonstraram o desenvolvimento físico da juventude portuguesa de Angola e o grau de perfeição atingido.

Este foi certamente um dos mais importantes números da recepção ao Governador do Congo Belga, que não escondeu a sua admiração pelo que Angola tão eloquentemente mostrava possuir na sua caminhada para o futuro. Assim terminava esta visita de cortesia, em que mais estreitos se tornaram os laços que unem Portugal e a Bélgica, nações que servem em terras de África os mesmos ideais da civilização ocidental.